

# HOTEL FIGUEIRA

RESTAURANTE, BAR & LOUNGE

JOANA GARÇÃO SOTTO MAYOR NEGRÃO  
PROJETO DE INTERIORES  
MESTRADO EM DESIGN DE INTERIORES  
ORIENTADORA DESIRÉE PEDRO  
2012/2013



# HOTEL FIGUEIRA

RESTAURANTE, BAR & LOUNGE

JOANA GARÇÃO SOTTO MAYOR NEGRÃO  
PROJETO DE INTERIORES  
MESTRADO EM DESIGN DE INTERIORES  
ORIENTADORA DESIRÉE PEDRO  
2012/2013



006

RESUMO

008

ABSTRACT

011

AGRADECIMENTOS

013

INTRODUÇÃO

028

PARTE I - O ESPAÇO  
PERCEÇÃO E  
APROPRIAÇÃO:  
ABSORVER E  
INTERIORIZAR

042

IDENTIDADE E  
CORPOREIDADE :  
LUGAR E PROGRAMA

046

A CAIXA : HARMONIA  
ENTRE USO E FORMA

062

ATMOSFERA E  
ESSÊNCIA DO ESPAÇO  
ARQUITETÓNICO

068

PARTE II - OS SENTIDOS  
NA PERCEÇÃO DO  
ESPAÇO  
A VISÃO

082

O TATO

090

O PALADAR

092

A AUDIÇÃO

099

O OLFATO

104

MOBILIÁRIO -  
ESTRUTURAS  
DE ARRANJO E  
AMBIÊNCIA

111

REFLEXÃO FINAL /  
CONCLUSÃO

113

AFORISMOS, CLAUDIO  
SILVESTREIN

114

FOTOGRAFIAS DA  
MAQUETE FINAL

120

BIBLIOGRAFIA

123

ÍNDICE DE IMAGENS

*“If the world was blind how many people  
would you impress?”*  
Boonaa Mohammed

Nos tempos de hoje as imagens são o grande poder no design de hotéis, a compreensão da realidade é condicionada pelo fascínio, onde a arquitetura é tida como uma sensação visual. Os arquitetos estão preocupados em projetar uma arquitetura de espetáculo, projetando espaços que não vão para além de uma tendência efémera e de uma sensação puramente visual, esquecendo um caráter fundamental da arquitetura: a experiência vivida pelo espaço a partir do seu principal agente – o homem. Estamos perante uma arquitetura desprovida de sentimentos onde somos seduzidos por uma imagem e não pelo espaço em si.

Deste modo, defende-se neste trabalho que a arquitetura não se deve restringir a este mundo de imagens, mas deve procurar estabelecer, entre jogos de planos e volumes, um modelo espacial que consiga despertar a vertente sensível do homem e que transcenda o utilizador. Não são as imagens que nos fazem vivenciar os espaços e a arquitetura, mas

sim a sua essência corpórea e espiritual totalmente integradas. Visando a procura de uma atmosfera, procura-se criar o espaço que pretende tocar e sensibilizar de forma a que o possamos guardar na memória.

Este conceito é abordado na proposta de criação de um restaurante, bar e lounge para um hotel na baixa lisboeta, onde se opta por privilegiar os cinco sentidos do homem, as emoções e as sensações, numa arquitetura corpórea. Procurando não ser evidente, recusa-se usar o recurso simplista da imagem do principal tema do projeto – o figo e a figueira – que teve origem pela sua localização na Praça da Figueira. O trabalho propõe relacionar a visão com o tato, o cheiro, a audição e até mesmo o paladar, num espaço que defende o fruir e o deambular, pela sua flexibilidade, que procura um caráter intimista, sóbrio e austero, livre da desordem, da vulgaridade, e da arbitrariedade que não provoque distrações visuais e dê lugar aos

sentimentos. Remetendo a visão para o conceito de memória visual, onde as imagens fiquem retidas na nossa memória e possam ser associadas a um determinado sítio ou espaço. Através de uma arquitetura multisensorial, num encontro corpo-a-corpo entre o utilizador e o espaço, a alma do espaço pretende ser mais do que uma mera imagem, mas sim um equilíbrio entre todos os elementos sensoriais traduzindo a sua atmosfera e identidade. Propõe-se assim responder ao desafio: Se não existisse a visão, como poderia um espaço ‘tocar’-nos e impressionar?

8 ABSTRACT

*“If the world was blind how many people  
would you impress?”*  
Boonaa Mohammed

In today’s times the images are the great power in design hotels, understanding of reality is conditioned by fascination, where architecture is considered as a visual sensation. Architects are concerned with designing an architecture of spectacle, designing spaces that do not go beyond a fleeting trend and a purely visual sense, forgetting one fundamental character of the architecture: the lived experience of the space from the view of the main protagonist - the man. We face an architecture devoid of feelings, which is seduced by an image rather than the space itself.

Thus, it is argued in this work that the architecture should not be restricted to this world of images, but must seek to establish, between games of planes and volumes, a spatial model that can awake the sensitive part of man, which should transcend the user. There aren’t images that make us experience the spaces and architecture, but the bodily and spiritual essence fully integrated. Aiming at the

demand of an atmosphere, architecture should seek to create the space you want to play in and raise awareness of memory you can store within you.

This concept is discussed in the proposal for a restaurant, bar and lounge for a hotel in Lisbon downtown, where we choose to focus on the five senses of man, the emotions and sensations, in short, a body architecture. Trying not to be obvious, refuse to use the simplistic image of the main theme of the project - the fig and the fig tree - which originated by its location in ‘Praça da Figueira’. The work proposes to enhance and relate the sense of vision with the will to touch, smell, hearing and even taste. A space, which defends and enjoys a walk in it’s flexibility, looking for an intimate character, sober and austere, free of clutter, vulgarity and arbitrariness that does not cause visual distractions and give rise to feelings. Citing the vision for the concept of visual memory, where images are retained in our memory and can be

linked to a particular space. Through a multi-sensory architecture, a meeting infighting between user and space, the soul of space pretending to be more than just an image, but a balance between all the sensory elements translating it’s atmosphere and identity. It is therefore proposed to meet the challenge: If there were no vision, how could a space ‘touch’ and impress us?

AGRADECIMENTOS

As minhas palavras de agradecimento são dirigidas a todas as pessoas que foram importantes para a realização deste trabalho. Agradeço em especial:

à arquiteta Desirée Pedro – por todo o apoio, orientação e dedicação.

ao meu tio/padrinho, arquiteto Carlos Negrão – pelo apoio e ajuda ao longo destes cinco anos de curso.

aos meus pais e avós – pelo apoio constante e compreensão.

ao atelier Nini Andrade Silva – pela oportunidade de estágio e base projetual.

INTRODUÇÃO

O Atelier Nini Andrade Silva, é um atelier de Arquitetura, Design e Arquitetura de Interiores, que executa projetos demonstrando uma combinação de talento, visão, ousadia e compromisso. Com diversos projetos em áreas como habitações privadas, com requintados interiores, os seus variados prémios obtidos para os melhores interiores na área da hotelaria são um exemplo de reconhecimento do trabalho efetuado.

Segundo Nini Andrade Silva, as tendências da arquitetura de interiores são cada vez mais marcadas pelo espaço e pelas pessoas a que se destinam. Assim, o atelier procura criar tendências e não segui-las, com espaços que se baseiam na materialização de sensações, procurando ao mesmo tempo um padrão de comodidade e requinte. A inspiração surge do local e no que vai acontecer em determinado sítio, para depois o projeto crescer, incorporando a multiculturalidade e transversalidade. Nini Andrade Silva intitula-se uma contadora de histórias e conta-as através do seu trabalho.

As metodologias utilizadas partem todas do mesmo princípio, apesar de existirem claro, diferenças e de

cada caso ser visto como um caso isolado; sendo que todos os seus projetos têm temas diferentes, onde são estudados, por exemplo, os fatores típicos de cada local. A sua ‘diferença’ já valeu ao atelier Nini Andrade Silva diversos prémios e distinções, tanto nacionais como internacionais: “O importante nos interiores não é o que se vê, mas o que se sente.”

Em resultado do estágio curricular realizado neste atelier, surgiu a possibilidade de realizar uma proposta para um espaço existente, num projeto que foi desenvolvido pelo atelier. O projeto trata-se de um Hotel Design, numa das maiores praças de Lisboa, a Praça da Figueira. A proposta desenvolvida já após o fim do estágio curricular, não é dedicada a todo o hotel, mas incide exclusivamente no piso térreo, onde se vai desenvolver o espaço de restaurante, bar e lounge.

Sendo este edifício um edifício tipicamente inserido na antiga baixa pombalina, sofreu já uma profunda reabilitação não se encontrando degradado, o que facilitou a sua intervenção.







Pelo exterior, o edifício no seu todo, é lido e composto por dois edifícios geminados, originando assim no seu espaço interior, duas grandes áreas, ligadas entre si, correspondentes a cada lado do edifício, que têm em relação à rua duas cotas distintas, no seguimento do desnivelamento das que o envolvem, provocando uma diferença de cotas entre eles, o que acaba por ser um aspeto importante no desenvolvimento do projeto de interiores, ao qual se deu uma particular atenção.

16

O objetivo para este hotel, é de ser um hotel lowcost, acessível, de 3 estrelas, mas com um projeto de interiores que pretende levá-lo a atingir um elevado nível de exigência e sofisticação, quando comparado com outros hotéis design europeus, pois o seu público alvo será fundamentalmente turistas de todas as partes do mundo, tornando-o também num local com uma forte multiculturalidade.

Antes de iniciar o projeto e depois de várias visitas ao local, em que se executou um levantamento fotográfico, fez-se um estudo à história do contexto urbano em que se insere o hotel, uma vez que é a chave para o desenvolvimento do seu conceito.

A atual Praça da Figueira é uma das maiores praças de Lisboa com doze mil metros quadrados, ocupando o terreno onde se ergueu o Real Hospital de Todos os Santos, construído entre 1504 e 1942, com fachada para o atual Rossio. O velho hospital, com 3 pisos e fachada manuelina, não resistiu ao terramoto de 1755, vindo a ser totalmente demolido.

Foi nesse local então, que a toponímia deixa adivinhar sucessivos usos do espaço, desde Horta do Hospital, a Praça das Ervas, Praça Nova até à atual Praça da Figueira, que se desenvolveu primeiro de forma informal e depois de forma organizada, impondo-se como um dos maiores mercados abastecedores da cidade. De um local de

bancadas diárias passou a praça fixa, com barracas arrumadas e até com um poço próprio. Ao longo dos tempos foi sofrendo algumas alterações consoante as necessidades da população. Assim, em 1835, é arborizada e iluminada, em 1849 foi-lhe colocada uma cerca gradeada, coberta e com oito mil portas/entradas, sendo que, em 1882 foi aprovado o projeto para a nova praça, que consistia num edifício retangular, com estrutura metálica e ocupando uma área de quase oito mil metros quadrados.

A nova construção, inaugurada em 1885, apresentava 4 cúpulas, que pareciam grandes coretos. Das seis plantas inicialmente apresentadas para a urbanização da “baixa pombalina” foi escolhida a proposta do arquiteto Eugénio dos Santos. Nesta planta havia três ruas principais que partiam da Praça do Comércio: a Rua do Ouro e a Rua Augusta a terminar no Rossio (Praça D.Pedro IV); a Rua da Bela Rainha (Rua da Prata) a finalizar na atual Praça da Figueira.

Desde logo, a Praça da Figueira tornou-se um dos emblemas da cidade de Lisboa, quer pela sua construção, quer pela sua localização no centro da cidade, onde aí afluíam os mais diversos vendedores de produtos frescos e compradores que abasteciam casas particulares, hotéis e restaurantes, quer ainda também pela realização de verdadeiros arraiais na altura dos santos populares, transformando-a num verdadeiro teatro.

Multiplicaram-se os estabelecimentos comerciais à sua volta, que beneficiaram de grande movimento de gentes. A vizinha estação do Rossio, inaugurada em 1890, era a estação central de Lisboa, pela qual chegavam cada vez mais visitantes a Lisboa. A centralidade da praça contribuiu ao longo das décadas, para que se tornasse um dos lugares preferidos de Lisboa. <sup>01</sup>

Durante o Estado Novo (1926-1974), a Praça da Figueira sofreu uma grande remodelação. Em Portugal, uma visão ‘higienista’ inspirada na Paris de Hausmann , retardada quase um século, visava dotar Lisboa de novas vias e infraestruturas, tomando-a uma verdadeira cidade europeia. Em 1947, por falta de adotar o recinto às novas necessidades, cresce o número de adeptos à sua demolição. A vereação de então decidiu pelo fim da praça, tendo começado a sua demolição a 30 de junho de 1949, onde é instalado um parque de automóveis/estacionamento. Na década de 1960 a Praça da Figueira iria sofrer nova alteração, desta vez muito evasiva, pois dava-se início à construção da primeira linha de metro de Lisboa, seguindo-se em 1968 o contrato para a construção da estátua de D.João I. Em 1990, foi associada à construção de um parque de estacionamento subterrâneo.

Depois de todo este pequeno retorno à história da Praça, é de constatar, relativamente aos dias hoje, que a Praça perdeu toda a sua componente popular quando desapareceu o mercado. Depois, com a colocação da estátua tentou dar-se um ar de praça real, que nunca teve. Segundo Daciano da Costa, autor do projeto, houve um sentido simbólico ao colocar a estátua onde ela está. Defendia-se também que o espaço que sobra na praça poderia ser utilizado para outras atividades e que

deveria ter uma forte componente popular, onde a intervenção deveria ser mais cívica do que plástica.

Hoje em dia, a Praça da Figueira tornou-se um lugar decadente, com prédios degradados, a aguardar uma reabilitação. A praça tornou-se o paraíso de skaters, onde dormem os sem-abrigo. É um espaço nobre no centro da cidade, mas que funciona como espécie de traseiras da cosmopolita Praça D.Pedro IV (Rossio).

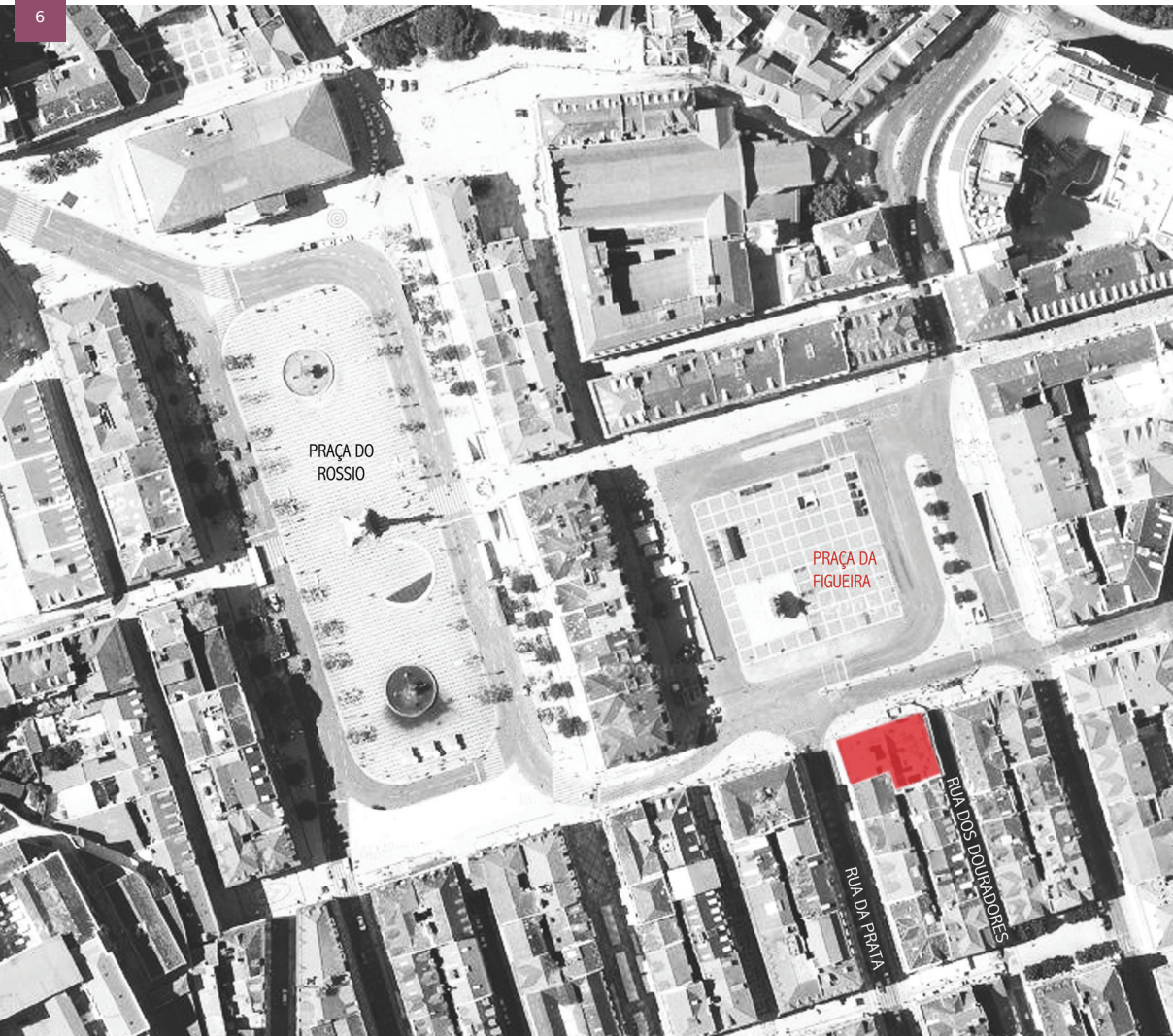
No entanto, pelas suas dimensões e centralidade, continua a ser procurada por muitas entidades.

Assim, o edifício onde vai nascer este novo Hotel na Praça da Figueira, situa-se de frente para esta praça perdida no tempo, entre a famosa Rua da Prata e a Rua dos Douradores, tendo assim, como um dos objetivos, começar a reabilitação desta praça, pelos edifícios que a envolvem e começando uma nova era de dinamização do local, trazendo novos ares e ambientes.<sup>01</sup>

Questionamo-nos agora, uma vez que é muito importante o tema escolhido para o desenvolvimento desde hotel design, no nome principal da praça – Praça da Figueira. Centramo-nos no nome da praça. Praça da Figueira, como tema escolhido para o desenvolvimento do Hotel Design.

17

<sup>01</sup> RevelarLx (s.d). Praça da Figueira. Retirado em abril 10, 2012 de <http://revelarlx.cm-lisboa.pt/gca/?id=476>; Quem roubou as tartes? (2010). Praça da Figueira: tempo de mudança. Retirado em abril 10, 2012 de <http://quemroubouastartes.blogspot.pt/2010/09/praca-da-figueira-e-tempo-de-mudanca.html>; Observatório da Baixa (s.d). Reabilitação Urbana Baixa Pombalina: bases para uma intervenção de salvaguarda. Retirado em abril 10, 2012 de <http://observatoriobaixa.tripod.com/baixapomb.pdf>.



Foi curioso, depois de uma elaborada pesquisa, saber que o nome provém da Rua do Poço do Borratém, que, da Praça da Figueira, vai ao encontro da atual Martim Moniz.

Esta atual rua, ao que se conseguiu apurar, não difere muito da rua ali existente antes do terramoto de 1755, e o seu nome advém da existência do Poço do Borratém, que ainda hoje existe, embora escondido dentro de um edifício de origem pombalina. Uma das mais conhecidas referências

ao poço, encontra-se no Pranto de Maria Parda, de Gil Vicente. Ali, a pobre Maria lamenta-se da escassez do vinho na cidade, andando a pedir, pranteando, por uma taça do dito; e numa das tentativas recebe uma resposta “Muyta agoa há em Borratém”, lembrando que a água lhe mataria bem a viciada sede. Ficando assim a saber que já em 1522 era afamado o poço, sendo que Borratém é um termo árabehebraico. “Bir” – que significa poço em árabe e que nesta língua se pronuncia “bor” e “at-tin” de Borratém, que significa Figueira. Desta

forma, ficamos a conhecer claramente na história deste local emblemático – Praça da Figueira – a existência clara de uma Figueira.<sup>02</sup>

Deste modo, o nome da praça e a sua toponímia acolhem o conceito para o desenvolvimento deste projeto sobre o tema Figueira.

Um dos grandes problemas da arquitetura contemporânea é a incapacidade de assumir a história do lugar, esquecendo que as melhores propostas arquitetónicas são aquelas capazes de unir e teorizar entre permanência e transformação. Como refere o arquiteto Eduardo Souto de Moura, uma boa arquitetura requer maturidade, relaciona-se com o passado, com a história, e emerge numa continuidade prévia contribuindo para o que se vai passar a seguir. (Souto de Moura, 2011)

O desenvolvimento do conceito e da proposta no piso térreo, dedicada ao projeto de interiores para o restaurante, bar, lounge e lobby (receção), não foge ao conceito histórico e à origem toponímica, pelo contrário, usufrui da história do local e respeita a sua existência, sendo um dos grandes fatores da qual devemos tirar partido, pois é responsável pela transmissão de uma identidade ao local, e é esta

identidade que vai permitir partir para a elaboração da proposta. Esta, por sua vez, surge também devido ao facto de existir uma necessidade espacial a ser preenchida. Segundo Jean Nouvel:

**“O PAPEL PRINCIPAL DO CONCEITO É CRIAR SIGNIFICADO. SENDO ESTE SIGNIFICADO GERADO PELO QUE É CONSIDERADO MAIS IMPORTANTE. ESTA DEVE SER UMAS DAS PRINCIPAIS TAREFAS DA ARQUITETURA QUE NÃO SE LIMITA A SER APENAS UMA ARQUITETURA DE REGRAS PRÉ-DEFINIDAS” (NOUVEL, 2002, P.11 TRADUÇÃO LIVRE).<sup>03</sup>**

Optou-se então por abordar o tema de uma forma mais abstrata, menos evidente e imediata, procurando projetar um espaço para os sentidos, “um lugar onde possamos ir e estar e nos dê a liberdade de por um certo tempo, não pensarmos em mais nada” (Silvestrin, 2002, tradução livre).<sup>04</sup>

A proposta passa por privilegiar os cinco sentidos do homem, as emoções e as sensações, tão esquecidas na arquitetura de hoje em dia. Relacionando a visão com o tato, o cheiro, a audição e até mesmo o paladar, num espaço onde ao mesmo tempo nos é dado perceber o seu caráter

<sup>02</sup> Quem roubou as tartes? (2010). Praça da Figueira: tempo de mudança. Retirado em abril 10, 2012 de <http://quemroubouastartes.blogspot.pt/2010/09/praca-da-figueira-e-tempo-de-mudanca.html>.

<sup>03</sup> “The first role of the concept is to create meaning. Meaning is generated from what is insignificant. That should be one of the main task for an architecture that strives not to be a mere architecture of preestablished rules.” (original)

<sup>04</sup> “A place to which we can come and for a while be free from thinking about what we are going to do.” (original)





intimista, sóbrio e austero, livre da desordem e da vulgaridade, ou melhor da arbitrariedade.

Antes de dar início ao tema proposto para este trabalho, será feita uma incursão no tema da arquitetura e design de hotéis e restaurantes, de modo a perceber como se iniciou e desenvolveu.

Não há estudos precisos sobre o surgimento da actividade hoteleira no mundo, contudo especula-se que esta se tenha se iniciado a partir da necessidade de abrigo dos viajantes, desde a Antiguidade Clássica, no Império Grego e Romano, no ocidente.

Na Idade Média, é consolidado o cristianismo como religião e inicia-se um período de expansão por parte da Igreja Católica com grandes peregrinações aos lugares santos, onde os serviços de hospedagem eram precários. Posto isto, a ideia de hotel passa a estar ligada a concepção de castelos e palácios, onde as famílias reais imperiais e a sua corte passavam a oferecer hospedagem, garantido requinte para os padrões da época.

Na era moderna a hotelaria passa a ser fundamental no processo de Renascimento da Europa como um continente ativo nas relações comerciais, culturais e políticas, favorecendo as visitas, o intercâmbio entre os diferentes povos e o desenvolvimento de economias nacionais.

Somente após a Revolução Francesa, surgiu a necessidade de hotéis públicos em grande escala em França, visto que a burguesia ia adquirindo importância e riqueza cada vez maiores, principalmente depois da expansão industrial e comercial. Neste cenário, a atividade de hospedagem, que era restrita a ofertada pela nobreza, sofre um grande impacto, o que favorece a criação de um novo negócio rentável e emergente para os franceses, o hotel.



Desde essa altura, a atividade de hospedagem estabelece uma relação direta com a atividade turística, ainda incipiente. Contudo, o turismo como uma atividade remunerada, especializada e profissionalizada só aparece já no século XIX, e é interpretada hoje como uma atividade que concilia interesses diversos, como lazer, diversão, economia, negócios, cultura, entre outros. Dando origem assim aos primeiros hotéis temáticos, com as viagens da alta burguesia.

22

Houve então, uma necessidade de transformação na apresentação dos serviços hoteleiros, tomando crítica a percepção de que existiam demandas e carências específicas para públicos diversos e complexos.

Nesta contextualização, tomou-se primordial a evidência de que a escolha pelos clientes é feita porque a hospedagem oferece um serviço de apoio para uma motivação mais ampla que trouxe o visitante ao destino, seja por razões de trabalho ou de lazer, e que a qualidade e a abrangência da hospedagem disponível reflete e influencia o tipo de visitantes de um local.

Este tema tem vindo a ser desenvolvido de um modo mais sistematizado desde os anos 40 e 50 do séc. XX, inicialmente com a incorporação da cadeia americana de Hotéis Hilton, como base de referência e ícone da arquitetura moderna na área da hotelaria. O tipo de edifício do hotel assumiu desde a década de 80 um ritual baseado na alta sociedade, contudo, tanto no passado como nos dias de hoje, os edifícios permanecem quase idênticos, a dinâmica permanece na base do movimento entre os espaços comuns de câmbio social – os lobbys, os restaurantes, os bares – sugerindo uma reversão do relacionamento interno e externo. No entanto, há uma mudança dos seus valores simbólicos. Não pondo de parte uma hierarquização dos valores arquitetónicos, hoje em dia os hotéis design são

criações apelativas e imaginativas, devido às possibilidades de projeção a que podem remeter, tendo em conta a diversidade, a mistura de estilos, formas e temáticas, sendo que as relações entre os espaços privados e coletivos apresentam agora funções quase teatrais. (Teyssot, 1989).

Sendo assim, seguindo modas e tendências, uma das preocupação dos arquitetos contemporâneos, traduz-se também, no ato de percorrer espaços, sendo esta uma característica fundamental para tornar um elemento arquitetónico com um forte caráter, seguindo as tendências teatrais. (Mcown, 2005). Nesta base, o projeto teórico das ‘Passagenwerk’ ou Projeto das Arcadas do filósofo Walter Benjamin, é tido como grande referência para esta arquitetura contemporânea, estudando os espaços comuns e de câmbio social, assim como o movimento como instrumento de conhecimento. Os hotéis inserem assim este conceito, sugerindo uma reversão entre os relacionamentos interno/ externo e privado/comum nos seus espaços – lobbys, restaurantes, bares, salas de leitura, etc. Estas oposições, pontos de passagem, de orientação e desorientação no movimento de acesso e atravessamento entre o edifício e o lote urbano, são os limites para tornar os lugares próprios e reais. Assim, o ‘diafragma’ que separa o espaço urbano da intimidade pode não ser completamente opaco ou completamente transparente, as passagens podem ser mais ou menos orientadoras. (Teyssot, 1989)

Deste modo surgem os hotéis design, explorando por vezes ao limite as relações entre os seus espaços privados e coletivos e passagens entre eles. Tendo em conta uma grande referência a nível mundial nesta área da hotelaria,( tendo sido umas das primeiras a surgir), a cadeia de hotéis Hilton esteve na base do grande desenvolvimento tecnológico e da standardização do termo comodidade, levando à evolução dos tempos modernos, agradando assim às elites (Wharton,

2001). Contudo, apesar do tipo de edifício que era o hotel na altura e de ter assumido um ritual baseado nas altas sociedades dos fins dos anos 80, hoje em dia os edifícios permanecem idênticos, com os mesmos objetivos de uso, mudando no entanto os valores simbólicos. (Teyssot, 1989)

Ao longo do século XIX, a transformação do turista/viajante nómada contemporâneo, que vai agora à procura de si mesmo, corresponde à transformação do objeto arquitetónico do hotel e dos seus valores, por edifício monofuncional em edifício híbrido, capaz de representar a vida pública e a continuidade entre o espaço urbano e o seu interior. Tende-se agora a oferecer os usos e as comodidades tecnológicas impossíveis de se ter na própria casa, sendo que num hotel, o primeiro piso e o último tendem a representar a vida da cidade, oferecendo a possibilidade de fazermos

uma viagem ao seu interior sem nos movermos, transformando-se numa cidade dentro da cidade. Com efeito, a oposição público-privado é então considerada como oposição fundamental do que se define como “processo doméstico”, ou seja, a partir do século XVI, foi introduzido progressivamente à domesticação da vida social, o envolvimento do indivíduo sobre o terreno do privado e da intimidade. (Teyssot, 1989)

Os Hotéis Design apostam agora em estratégias individuais para destacar a sua imagem, para além da qualidade, pretendendo também contribuir significativamente para a recuperação urbana. Os interiores, agora reinterpretados, passam a ter a capacidade de se tornarem atrativos não só dando especial importância ao conforto, mas também marcando a diferença pelos seus aspetos mais excecionais e teatrais, oferecendo a possibilidade

23

8





de continuar uma viagem dentro do ambiente do próprio hotel. São exemplo disso alguns hotéis, como o Hotel St.Martins Lane em Londres de Philippe Starck, o Bulgari Hotel de António Citterio em Bali, na Indonésia, referindo assim, que os hotéis abarcam cada vez mais as oportunidades de diversidade etno-cultural (Riewoldt, 2002; Albrecht 2003). Também o Hotel Soho, em Nova Iorque de Jean Nouvel, aborda o “tema da materialidade do objecto arquitetónico, em termos de uma resolução do dualismo entre a intimidade e a encenação” (Albrecht, 2003).

A arquitetura e o design contemporâneo na área da hotelaria, poderá ler-se assim como o cumprimento da afirmação: “(...) colocar uma capa sob a outra, pôr pedra sob pedra na organização das emoções, marcar os sentimentos com os seus percursos particulares, dar estrutura e refinamento assim como uma direção à vida interior dos seus

contemporâneos” (Moholy-Nagy, 1947 em Riewoldt, 2002, p. 8). Nos tempos de hoje, as imagens são o grande poder no design de hotéis, a compreensão da realidade é condicionada pelo fascínio, onde a arquitetura é tida como uma sensação visual. O lazer transforma-se num sinónimo de entretenimento, sendo esta, a chave para uma conduta consumista. Os arquitetos passam a querer projetar uma arquitetura de espetáculo, aberta para a cidade, levando imagens supostamente distintas a serem cada vez mais misturadas. Desde que as grandes sociedades mundiais passaram a viver num movimento constante, que os hotéis e o design sentiram a necessidade de evoluir e acompanhar essa tendência. Assim, à medida que as sociedades esperam mais entretenimento, os hotéis enfrentam o desafio dum mundo teatral, manipulando imagens, ilusões e percepções e levando os espaços a serem projetados para surpreender e animar com os



seus artífices (Riewold, 2002; Albrecht 2003). Mais precisamente o teatro deixa de ser uma metáfora, passando agora a ser um modelo com o intuito de representar novas experiências, sensações e emoções, conferindo alma aos ambientes, cativando assim o viajante. “O teatro mundial conduzido para o entretenimento abandonou o auditório para evoluir num desfile ao ar livre de curiosidades” (Riewoldt, 2002, p.11).

Será agora altura para questionar: Será que todos estes processos de estudo de funcionamento das relações espaciais num hotel e de socialização da intimidade, a base das principais características para a criação de um espaço que vai para além de uma tendência efémera e da sensação puramente visual, para ir ao encontro do contacto com todos os sentidos do homem?



“A ARQUITETURA DE HOJE EM DIA ESTÁ-SE A TORNAR NUMA ARTE APENAS VISUAL ATRAENTE AO OLHO HUMANO. A ARQUITETURA EM GERAL TORNOU-SE A IMAGEM IMPRESSA FIXA PELO OLHO DE UMA CÂMARA. O OLHAR EM SI TENDE A TORNAR UMA IMAGEM BIDIMENSIONAL E FAZ COM QUE ELA PERCA A SUA PLASTICIDADE; EM VEZ DE EXPERIENCIARMOS O NOSSO SER COM O MUNDO, APENAS O PERCEBEMOS COMO MEROS ESPECTADORES DE IMAGENS PROJETADAS NA SUPERFÍCIE DA RETINA. (...) COM A PERDA DO TATO, DA ESCALA E DOS DETALHES CRIADOS PARA O CORPO E MÃO HUMANA, AS NOSSAS ESTRUTURAS TORNARAM-SE REPULSIVAMENTE PLANAS, AFIADAS, IMATERIAIS E IRREAIS. COM O AFASTAMENTO DA CONSTRUÇÃO DAS REALIDADES DA MATÉRIA, A ARQUITETURA VOLTA AO ESTADO DEFINIDO APENAS POR UMA IMAGEM VISUAL, DESPROVIDA DA AUTENTICIDADE DO MATERIAL E DA LÓGICA TECTÓNICA” (PALLASMAA, 2006, TRADUÇÃO LIVRE).<sup>05</sup>

Nos dias de hoje, a sociedade é cada vez mais modelada pelos sistemas de comunicação, e também a arquitetura tende a tornar-se um simples componente de troca de informações. Hoje somos induzidos a preocuparmo-nos só com as maneiras como podemos chamar a atenção. Isso faz com que se dispense pouca atenção às qualidades objetivas e materiais da arquitetura, sendo-se mais atraído por construções efémeras, concebidas com a única finalidade de fazer muito sucesso uma vez reproduzidas fotograficamente. O pós-modernismo cultivou objetivos superficiais, limitando-se a recorrer, nostalgicamente, a simplificadas alusões a formas históricas e ornamentadas rejeitadas pelos arquitetos modernos, e a tratar assim questões puramente formais, sem oferecer qualquer solução para os problemas levantados pela tradição moderna.

Vivemos numa época de aceleração e fragmentação onde os avanços tecnológicos provocaram um período marcante na história da arquitetura atual que levou os arquitetos a perder os valores mais importantes nesta disciplina. (Dal Co, 1994)

Trabalhando de forma rápida, devido às exigências dos clientes e do mercado, os arquitetos são levados a projetar o impossível e por vezes o inatingível. Somos inundados por um mundo arquitetónico que se rege agora por uma cultura de imagens, perdendo o seu caráter de experiência vivida pelo espaço. Será possível constatar que estamos perante uma arquitetura desprovida de sentimentos, onde é colocada de parte a sensibilidade para

com o ser humano e o espaço. A arquitetura contemporânea não se deve restringir a este mundo de imagens que chega até nós através de sites, revistas, etc, mas sim por um ambiente criado por elementos espaciais que levam ao contacto do principal agente do espaço arquitetónico: o ser humano. A arquitetura deve procurar mais que um simples jogo entre planos e volumes e procurar um propósito, uma atmosfera, num espaço que transcenda o utilizador, tocando-o e sensibilizando-o de forma a que guarde memória desse mesmo espaço interior, por emoções e sensações despertadas. Assim como deve estabelecer um modelo espacial, procurando ordenar um espaço vazio, que estimule o arquiteto a criar um espaço que consiga despertar a vertente sensível do homem, num espaço deduzido de forma ideal, onde as suas relações visíveis e invisíveis estão ordenadas de forma clara. (Vergueiro, 2010)

A capacidade que a arquitetura tem em fazer com que o seu utilizador fique sensibilizado provém da sua aura, que emancipa as perceções e os pensamentos. Não são as imagens isoladas na retina que nos fazem experimentar a arquitetura, mas sim a sua essência corpórea e espiritual totalmente integradas. (Pallasmaa, 2011)



<sup>05</sup> “The architecture of our time is turning into the retinal art of the eye. Architecture at large has become the printed image fixed by the hurried eye of the camera .The gaze itself tends to flatten into a picture and lose its plasticity; instead experiencing our being in the world, we behold it from outside as spectators of images projected on the surface of the retina. (...) With the loss of tactility and the scale and details crafted for the human body and hand, our structures become repulsively flat, sharp-edged, immaterial and unreal. The detachment of construction from the realities of matter and craft turns architecture into stages sets for the eye, devoid of the authenticity of material and tectonic logic.” (original)

# PARTE 1 - O ESPAÇO

## PERCEÇÃO E APROPRIAÇÃO

A arquitetura sensorial não é um tema recente. Remete aos tempos do Renascimento, onde os cinco sentidos eram entendidos para criar um sistema hierárquico, desde o sentido considerado mais importante – a visão, até ao menos importante – o tato. O sistema dos sentidos estava relacionado com o corpo cósmico; onde a visão estava relacionada com o fogo e a luz, a audição ao ar, o olfato ao vapor imposto pela água e o tato à terra. Cada momento da arquitetura é multisensorial; as qualidades da matéria e da escala são igualmente medidas pelos olhos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculo. A arquitetura envolve os sete sentidos imperiais numa experiência sensorial abrangida por todos eles. (Holl, Pallasma & Pérez-Gomez, 2006)

Como é referido por Maurice Marleau-Ponty, a nossa percepção não é uma soma de pressupostos visuais, táteis ou auditivos, nós percebemos de maneira total com todo o nosso ser, abarcamos uma

estrutura única da coisa, um modo único de ser que se dirige a todos os nossos sentidos ao mesmo tempo.

**“NOSSO PRÓPRIO CORPO ESTÁ NO MUNDO, COMO O CORAÇÃO ESTÁ NO NOSSO ORGANISMO: ELE MANTÉM O ESPECTÁCULO VISÍVEL CONSTANTEMENTE VIVO, ELE SOPRA VIDA PARA DENTRO, E O SUSTENTA DE FORA PARA DENTRO; JUNTOS ELES FORMAM UM SISTEMA”(MERLEAU-PONTY,1999).**

O nosso corpo é colocado no centro do mundo das experiências e da percepção do espaço, e as nossas imagens visuais desenvolvem-se e dependem das nossas experiências adquiridas, proporcionando transações entre o corpo, a imaginação e o ambiente.

Aqui, Marleau-Ponty explica também que a percepção pode ser falseada pela noção da sensação introduzida, seja por objectos ou espaços, isto porque as qualidades de um elemento podem



ser omitidas por estarem presentes num conjunto:

“ (...) QUE UMA QUALIDADE, QUE UMA SUPERFÍCIE VERMELHA SIGNIFIQUE ALGO, QUE ELA SEJA, POR EXEMPLO, APREENDIDA COMO UMA MANCHA SOBRE UM FUNDO, ISSO SIGNIFICA QUE O VERMELHO NÃO É MAIS APENAS ESSA COR QUENTE, EXPERIMENTADA, VIVIDA, NA QUAL EU ME PERCO, QUE ELE ANUNCIA ALGUMA OUTRA COISA SEM A CONTER, QUE EXERCE UMA FUNÇÃO DE CONHECIMENTO E QUE SUAS PARTES EM CONJUNTO COMPÕEM UMA TOTALIDADE À QUAL CADA UMA DELAS SE LIGA SEM ABANDONAR SEU LUGAR. DORAVANTE O VERMELHO NÃO ME É MAIS APENAS PRESENTE, MAS ELE ME REPRESENTA ALGO, E AQUILO QUE ELE REPRESENTA NÃO É POSSUÍDO COMO UMA “PARTE REAL” DE MINHA PERCEPÇÃO, MAS APENAS VISADO COM ALGO INTENCIONAL” (MARLEAU-PONTY, 1999).

No âmbito da arquitetura, a percepção é a primeira e a última fase da compreensão do espaço.

Para a psicologia a percepção é o processo que nos permite tornarmo-nos conscientes de objetos, relacionamentos e eventos por meio dos sentidos,

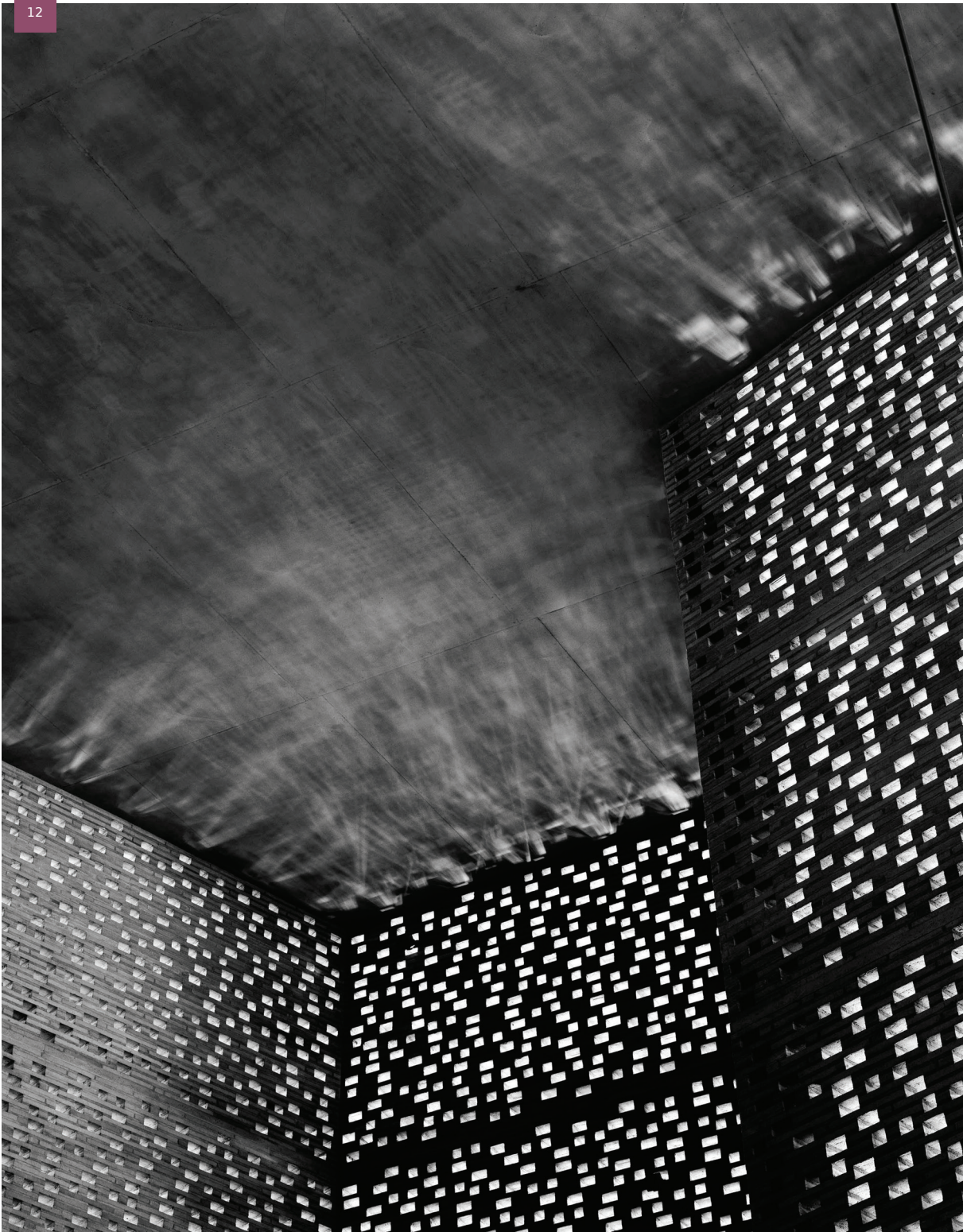
que inclui atividades como reconhecer, observar ou discriminar. (APA, 2010)

Desta forma, a percepção tem início com a atenção, que não é mais do que um processo de observação seletiva pelos estímulos que recebemos presentes no espaço, provenientes dos nossos sentidos, tais como a visão, a audição, o olfato, o tato, fazendo-nos tomar conhecimento do espaço que nos envolve. Contudo, a compreensão total e verdadeira do espaço depende ainda de alguns fatores internos e externos. <sup>06</sup>

Os fatores externos são os fatores próprios do meio ambiente, tais como a intensidade (nomeadamente relacionada com sons que despertam rapidamente a nossa atenção), o contraste (relativamente às questões cromáticas, algumas cores chamam mais a atenção que outras), o movimento (distinguido como um dos fatores a que reagimos mais rapidamente do estado estático ao estado em movimento) e por fim, a incongruência (referente à tendência que temos normalmente de prestar mais atenção a coisas que sejam fora do vulgar).

Relativamente aos fatores internos, estes estão relacionados com questões do corpo humano, ou seja, a percepção é influenciada pela motivação

<sup>06</sup> Este é um tema base da filosofia. Segundo, Platão nunca apreendemos completamente um objeto. “Platão faz distinção entre aparência e realidade. Ora, se existe um mundo de realidade e um mundo de aparência, deve-se procurar saber como se pode distinguir um do outro. Sabe-se que as aparências são diagnosticadas por nossas sensações, ao passo que as nossas ideias diagnosticam o mundo da realidade. Por aí se vê que só podemos aproximar-nos da realidade através do pensamento. A teoria do ser deduzida por Platão é aparência ilusória o que corresponde à enganosa opinião sensível; o conhecimento verdadeiro é aquele que se refere às essências, às ideias. É aí que se firma o ideal platónico e temos então o estabelecimento da antítese entre o mundo fenomenológico, formado pelos postulados da sensibilidade, e o mundo das essências que só pode ser alcançado por intermédio da indução e da definição.” (A.R.L.S Guatimozin (s.d). Platão e a Alegoria da caverna. Retirado em março 13, 2012 de <http://www.guatimozin.org.br/artigos/mitos.htm>).







(prestamos muito mais atenção a coisas que nos motivam e que nos dão prazer do que a coisas que não nos interessam), por memórias e experiências que vamos adquirindo ao longo da vida, fruto dos nossos hábitos quotidianos, assim como a nossa natureza social faz com que se dêem diferentes graus de importância, aos mesmos objetos, em pessoas em contextos sociais diferentes. (APA, 2010)

Edward T.Hall dá-nos a conhecer a especificidade cultural dos modos de viver nos espaço:

**“(...) CADA SENTIDO NÃO SÓ CONSTITUI UM SISTEMA COMPLEXO, COMO CADA UM DELES SE ENCONTRA IGUALMENTE MODELADO E ESTRUTURADO PELA CULTURA. NÃO É POSSÍVEL, PORTANTO, FUGIRMOS DO FACTO DE OS INDIVÍDUOS EDUCADOS NO INTERIOR DE CULTURAS DIFERENTES VIVEREM TAMBÉM EM MUNDOS SENSORIAIS DIFERENTES”(HALL, 1986).**

A arquitetura pode despertar diferentes significados e emoções segundo variados tipos de utilizadores, tendo em conta que estes não podem ficar indiferentes à sua própria cultura, “na qual mergulham até às raízes do seu sistema nervoso, modelando a sua percepção do mundo. A cultura é na sua maior parte, uma realidade oculta que escapa ao nosso controlo e constitui a trama da existência humana”. A percepção varia de pessoa para pessoa, e cada um percebe o espaço de maneiras diferentes. Na arquitetura é frequente chegar-se a identificações diferentes no que toca à qualidade espacial, visto que o que pode ser importante e válido para alguns arquitetos pode não o ser para outros. (Hall, 1986)

Desta mesma forma, o comportamento humano é baseado na interpretação que fazem da realidade e não da realidade em si.

**“O HOMEM E AS SUAS EXTENSÕES NÃO CONSTITUEM SENÃO UM ÚNICO E MESMO SISTEMA. É UM ERRO MONUMENTAL TRATAR O HOMEM À PARTE, COMO SE ELE CONSTITUÍSSE UMA REALIDADE DISTINTA DA SUA HABITAÇÃO, DAS SUAS CIDADES, DA SUA TECNOLOGIA OU DA SUA LINGUAGEM (...)” (HALL, 1986).**

Desta forma, a arquitetura deve interiorizar a paisagem, o contexto, as qualidades funcionais, para além do movimento, do equilíbrio e da escala, sentidos de forma inconsciente por todo o corpo. Como explica Pallasmaa: “À medida que a obra interage com o corpo do observador, a experiência reflete-se nas sensações corporais do arquiteto. Consequentemente, a arquitetura é a comunicação do corpo do arquiteto diretamente com o corpo da pessoa que encontra a obra” (2011).

O estudo da percepção distingue vários tipos principais de percepção. As formas mais desenvolvidas pelo corpo humano são a percepção visual e auditiva, tendo sido estas as fundamentais à nossa sobrevivência. A percepção olfativa, gustativa e táctil são também importantes, mas não são tão associadas às necessidades básicas do homem.

Todas estas formas de percepção ligadas aos cinco sentidos do homem, serão abordadas mais à frente. Por outro lado, o corpo humano também possui capacidade de percepção espacial, à qual daremos agora particular importância.





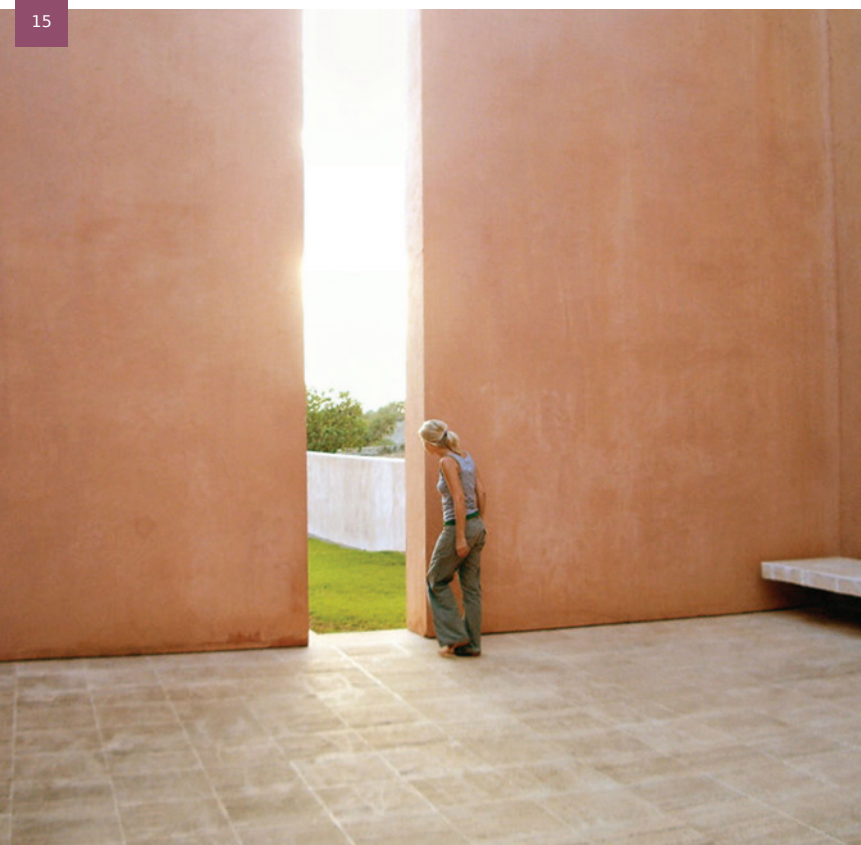
Apesar de não possuímos um órgão específico para a percepção espacial, as distâncias entre os objetos podem e devem ser estimuladas, envolvendo a percepção da distância e do tamanho relativo aos espaços. A percepção espacial é, no entanto, compartilhada pelos outros sentidos, como a percepção auditiva, visual ou temporal, pois só assim conseguimos distinguir um som proveniente de um determinado objeto, e se esse objeto, ou som, se está a aproximar ou a afastar. (Vergueiro, 2010)

34

Em arquitetura, um dos fatores mais importantes na percepção espacial é a escala, sendo que a escala humana é decisiva para o equilíbrio proporcional do espaço. Como Jean Baudrillard afirma, se não houver um equilíbrio, uma relação de interatividade entre o ser humano e o espaço, a sedução espacial será inexistente. (Baudrillard, 2012)

Na Antiguidade Clássica, para os Gregos, a proporção era o centro da composição arquitetónica, da organização principal dos espaços, volumes e linhas, enquanto que nas ultimas décadas dos tempos atuais, estes aspetos tanto da proporção como da escala humana têm sido desvalorizados. (Pallasmaa, 2011)

“Assim como podemos afinar instrumentos musicais com uma minúcia de ajuste proporcional para produzir harmonias, temos uma capacidade análoga para apreciar relações de proporção tanto visuais como espaciais. Na música, como na arquitetura e em qualquer das artes visuais, estas sensibilidades devem ser cultivadas” (Holl, Pallasmaa, Pérez-Gomez, 2006).<sup>07</sup>



Na arquitetura, torna-se muito importante entender a noção de escala, pois implica a medição do objeto ou do edifício por meio do nosso próprio corpo, na presença do espaço em questão. Deste modo, também a sensação da gravidade é a essência de todas as estruturas arquitetónicas, e grandes obras de arquitetura tornam-nos cientes da gravidade e da terra” (Pallasmaa, 2011).



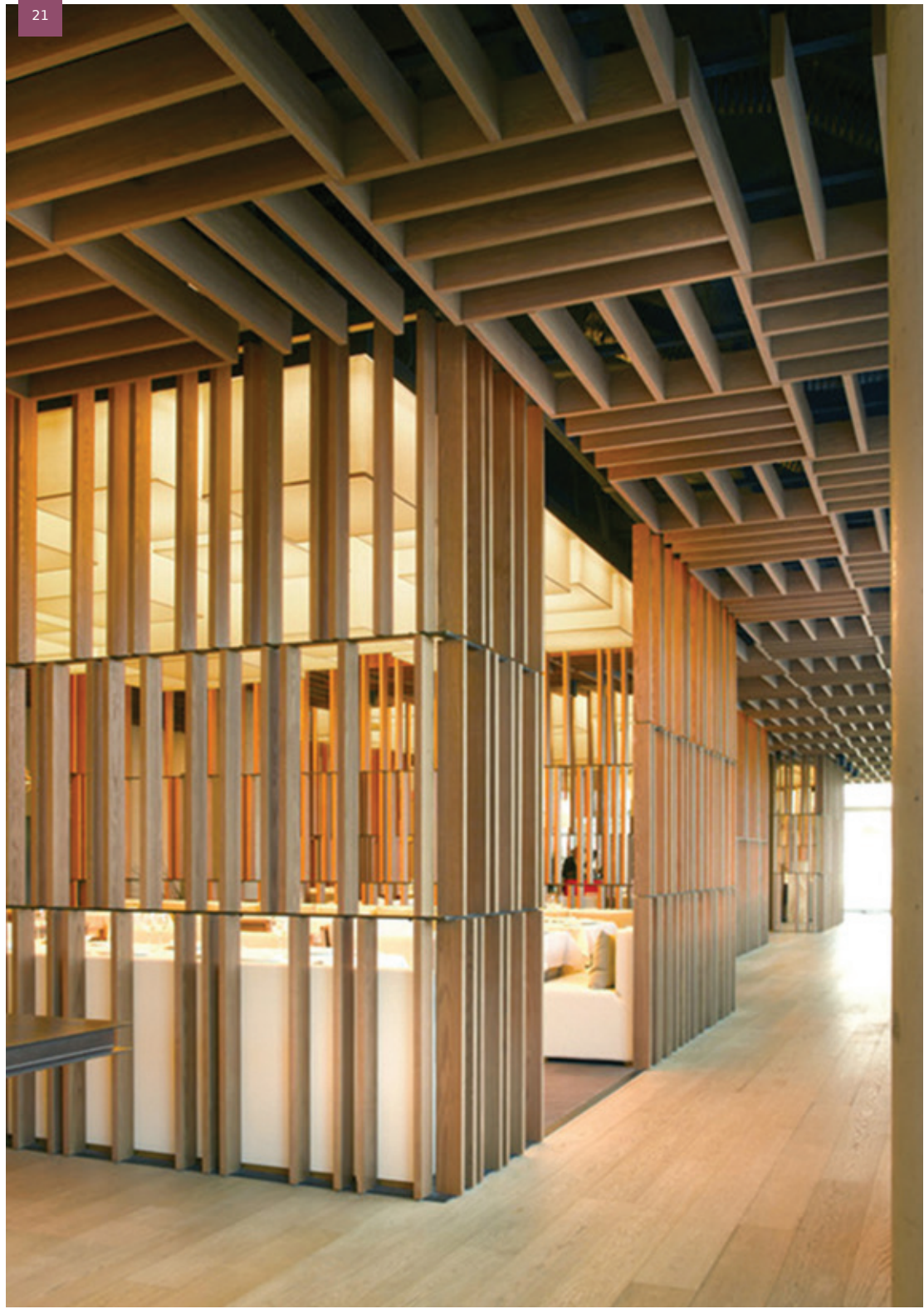
**“A GRAVIDADE CONSTRÓI O ESPAÇO. OS ELEMENTOS MATERIAIS QUE TÊM PESO, QUE TORNARAM REAIS AS FORMAS QUE DEFINEM O ESPAÇO, ACABAM POR TRANSMITIR A GRAVIDADE, O PESO DA SUA MATERIALIDADE, À TERRA. O SISTEMA GRAVITATÓRIO DE SUSTENTAÇÃO, A ESTRUTURA, É O QUE ORDENA O ESPAÇO, O QUE O CONSTRÓI. ESPAÇO ESSENCIAL – ESPAÇO DEFINIDO APENAS PELO MÍNIMO DE ELEMENTOS INDISPENSÁVEIS CAPAZES DE TRADUZIR UMA IDEIA COM PRECISÃO” (CAMPO BAEZA, 2011).**

Uma vez que este projeto se trata de um hotel, e tendo sido projetado tendo também em conta o seu público-alvo, tornou-se importante fazer seguidamente uma análise relativamente à especificidade do espaço. Segundo Filomena Silvano, o espaço enquanto realidade social deve estabelecer uma relação com a sociedade que o habita, ou seja, o espaço deve ser pensado segundo uma representação, e como uma realidade material, como um espaço que vai ser usufruído. O espaço não deve só ter em conta as especificidades principais da arquitetura, mas também focalizar a questão nas práticas sociais:

<sup>07</sup> “Just as we can tune musical instruments with a minuteness of proportional adjustment to produce harmonies, so we have an analogous ability to appreciate visual and spatial proportions relations. In music, as in architecture and any of the visual arts, these sensibililities mustbe cultivated.” (original)



36





**“GERAR/PRODUZIR UM ESPAÇO SOCIAL APROPRIADO, NO QUAL A SOCIEDADE GERADORA TOMA FORMA APRESENTANDO-SE E REPRESENTANDO-SE, SE BEM QUE ELA NÃO COINCIDA COM ELE E QUE O SEU ESPAÇO SEJA TANTO A SUA COVA COMO O SEU BERÇO, NÃO SE FAZ DE UM DIA PARA O OUTRO. É UM PROCESSO” (2001).**

Os diferentes espaços distinguem-se pela presença ou ausência de uma série de pares de dicotomias, que se encontram presentes neste projeto: Forma vs matéria; finito vs infinito; homogéneo vs heterogéneo; interior vs exterior; aberto vs fechado; contínuo vs descontínuo.

**“ESTAS CATEGORIAS TRADUZEM-SE NUMA PRÁTICA SOCIAL ESPECÍFICA. O ESPAÇO É TRATADO COMO QUALQUER COISA VAZIA – EM QUE AS COISAS SE ESTABELECEM UMAS COM AS OUTRAS – RELAÇÕES DE EXTERIORIDADE – E POR ISSO É PASSÍVEL DE SOFRER TODAS AS MODIFICAÇÕES DESEJADAS: PENSAMOS O ESPAÇO COMO QUALQUER COISA A QUE DAMOS FORMA E AS PRÁTICAS SOCIAIS ORIENTAM-SE NESSE SENTIDO. NUM ESPAÇO HOMOGÉNEO E INFINITO PODE-SE FAZER QUALQUER COISA EM QUALQUER LUGAR. (...) O ESPAÇO É PARA NÓS A EXPRESSÃO DAS NOSSAS POSSIBILIDADES COLECTIVAS: SIMBOLIZA O PODER DO HOMEM, É AO MESMO TEMPO O SIGNO E O INSTRUMENTO DE UMA CAPACIDADE INFINITA (...)” (SILVANO, 2001).**

Contudo, Heidegger, refere que os espaços recebem a essência de lugares e não do espaço em si. O espaço é algo que tem um limite deliberado e que foi pensado para ser povoado. “O limite não é onde uma coisa termina mas, como os gregos reconheceram, de alguma coisa dá início à sua essência.” O espaço nasce assim em resultado de uma organização e de um espaçamento que foi

pensado para exercer uma função e por isso deixado naquele limite. (Heidegger, 1951)

Ainda relativamente ao estudo da proxémia de Hall, não podemos deixar de referir também que este espaço é caracterizado como um espaço de organização fixa. Ou seja, compreende aspetos materiais e estruturas que regem as deslocações do homem, como já foi referido em cima, também estas deslocações estão determinadas pela cultura. (Hall, 1986) <sup>08</sup>

Tendo começado a abordar este tema, torna-se necessário introduzir o projeto começando por fazer uma pequena descrição do que consiste o espaço no presente trabalho.

Em primeiro lugar, a disposição/organização do espaço não foi feita ao acaso, resultou de um plano deliberado tendo em conta determinados aspetos, tanto arquitetónicos, como aspetos relativos ao sentido correto de orientação no espaço intrínsecos ao ser humano. Podemos constatar, de acordo com os diversos sistemas de organização espacial, que o presente espaço se identifica claramente com o sistema estrutural oriental/japonês, sendo que este acentua as hierarquias que se desenvolvem em torno dos centros.

**“O PROBLEMA QUE HOJE SE NOS COLOCA QUANTO À CONCEPÇÃO E RECONSTRUÇÃO DAS NOSSAS CIDADES É O DE CONSEGUIRMOS COMPREENDER AS NECESSIDADES DA GRANDE MAIORIA. (...) É ESSENCIAL COMPREENDER QUE O ESPAÇO DE CARÁCTER FIXO CONSTITUI O MOLDE QUE AFEIÇO A UMA BOA PARTE DO COMPORTAMENTO HUMANO” (HALL, 1986).**

Desta forma, antes de chegar à resolução do espaço a partir de uma caixa, como elemento central funcional, foram tomadas algumas medidas que nos pareceram fazer sentido na resolução do espaço,

tais como o restaurante, que foi transposto para a zona oposta à que estava inicialmente pensada, de maneira a estabelecer-se perto da zona de serviços e de acessos à cozinha, simplificando o sistema funcional de distribuição. Tendo também, desta forma, a receção passado para a zona onde estava o restaurante, concentrando assim as zonas de lounge e bar. Outro dos aspetos à qual se deu especial atenção, foi o fato do restaurante poder ser usufruído não só pelo hotel, mas também de fora do hotel, como qualquer conceituado restaurante na cidade de Lisboa.

O objetivo neste trabalho passa então pela criação de uma caixa central no espaço, onde se concentram os núcleos principais e infraestruturas, de maneira a que o restante espaço se desenvolva em torno desta de forma fluida, sem obstáculos.

Neste bloco está inserido o bar, servindo de apoio ao lounge, o complexo das casas de banho, e um dos aspetos ao qual se deu particular importância, foi o de colocar o elevador que se encontra nesta caixa numa zona mais reservada, mais ‘escondida’, de modo a que clientes que vão apenas ao restaurante, não tenham facilmente acesso aos pisos superiores. Sendo para uso exclusivo dos clientes do hotel, para acederam ao restaurante quando assim desejassem.

Também nessa zona mais reservada, e por essa razão, foi colocada a casa de banho das pessoas com mobilidade condicionada. Pelo mesmo motivo, também o acesso ao bengaleiro, que serve de apoio à entrada principal do restaurante, tem passagem ‘privada’ pelo interior desta zona reservada.

Já a receção se situa no eixo perspético do outro acesso, vocacionado essencialmente para o hotel. No entanto, pela sua localização estratégica não interfere no espaço envolvente, em que a caixa central é protagonista, procurando que se percorra o espaço circundante, apelando ao conceito de ‘promenade architectural’ (abordado mais à frente).

Neste projeto houve também a necessidade de resolver o espaço de acordo com os seus desnivelamentos resultante de diferentes cotas. Ou seja, uma vez que o piso do restaurante se encontra a uma cota mais alta que o piso do bar/lounge, e ainda havia uma meia cota (cota intermédia) entre eles, optou-se por nivelar toda a zona do lounge a essa cota intermédia, de maneira a que a diferença de um piso para o outro fosse resolvida apenas com a altura de um degrau e uma rampa, conseguindo colocar a entrada do hotel ao nível da cota de rua, facilitando assim as acessibilidades. Este espaço caixa será abordado mais à frente.

<sup>08</sup> Proxémia: Neologismo criado por Edward T. Hall para designar o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico.

—  
PLANTA





IDENTIDADE E CORPOREIDADE

“ARCHITECTURA SINE IDEA VANA ARCHITECTURA EST” (CAMPO BAEZA, 2011).

A ideia é o que se quer fazer, respondendo às questões do contexto da História, da função, tendo o homem como centro. Devemos ser capazes de gerar formas com sentido, apoiadas em estruturas capazes de construir o espaço arquitetónico.

42

No desenvolvimento deste projeto, antes de passar à análise da forma, o uso do espaço e as suas relações merecem algumas considerações. O uso de um espaço deve ter um carácter próprio e merece alguma ponderação no ato de o projetar. A procura do conceito adequado ao futuro uso do edifício é que lhe permite ter um significado, um propósito e lhe confere sentido. Não foi procurada uma só ideia mas sim uma interligação entre várias, a fim de ter podido seleccioná-las no final e escolher a que pareceu fazer mais sentido para o projeto. Como Jean Nouvel explica:

“NO SENTIDO DE ESTABELECER O CONCEITO BASE É NECESSÁRIO TER IDEIAS, MAS NÃO UMAS IDEIAS QUAISQUER. DEVEM SER SELECIONADAS. É UM CASO DE EFEITO SINÉRGICO ENTRE VÁRIAS IDEIAS, CUIDADOSAMENTE SELECIONADAS PARA A OCASIÃO E REFERENTES A UM PROGRAMA, REPRESENTANDO UMA HIPÓTESE ESPECÍFICA DE RESOLUÇÃO AOS PROBLEMAS. É ALGO QUE ESTÁ NA BASE DA INTERAÇÃO, DA CONEXÃO, DA PROFUNDIDADE, DO SISTEMA COMPLEXO DO SEU SENTIDO. POR OUTRAS PALAVRAS: É UMA QUESTÃO DE FAZER O MELHOR USO POSSÍVEL DAS CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS DA CONDIÇÃO DO PROJETO, DO LOCAL, DO MOMENTO, DOS HOMENS: OS LIMITES DO POSSÍVEL” (NOUVEL, 1989, P.12, TRADUÇÃO LIVRE).<sup>09</sup>

Após esta organização de ideias e dos contactos com o lugar estarem claras e definidas, procurou-se também estabelecer a relação e o equilíbrio entre o interior/exterior, que no final de contas é um dos princípios base da arquitetura. Assim, devemos fazer uma reflexão e questionar as relações interiores entre os espaços, à qual se procurou dar especial atenção, caindo assim numa nova realidade que é o projeto de interiores. A arquiteta Kazuyo Sejima procura também mostrar essa preocupação no seu trabalho: “Nós estamos sempre interessados em mostrar essa relação no nosso trabalho. Não necessariamente entre o exterior e o interior, mas por vezes entre dois espaços interiores” (Sejima, 2008, p.9, tradução livre)<sup>10</sup>.

É procurada uma harmonia nas relações espaciais entre a sensibilidade e o equilíbrio. Pretende-se que a leitura do espaço não seja feita apenas pelos elementos verticais ou horizontais que o compõem, mas também por uma leitura correta das ações que irão decorrer nesse mesmo espaço, levando a uma abordagem fenomenológica entre o sentido e o significado do espaço. É com o design de interiores que vamos apreender esse significado.

Como é transmitido na arquitetura do arquiteto Steven Holl, este projeto passa também por contrariar a arquitetura que se baseia no jogo da forma pela forma. A forma só adquire o seu máximo valor quando não é atingida como um fim, mas como um meio. Ou seja, a forma não deve ser pré-estabelecida mas sim ir ao encontro das necessidades espaciais e funcionais.

“SE, NA EXPERIÊNCIA DO DIA A DIA, UM ESPAÇO ARQUITETÓNICO MOSTRA A MEDIDA DE UM ‘TEMPO VIVIDO’, ENTÃO A UM LUGAR PARTICULAR DEVE SER DADA FORMA E MATERIALIDADE, COM A CONSTRUÇÃO DA ARQUITETURA, E COM AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES PARA QUE O TEMPO MEÇA ESSA RESOLUÇÃO ESPACIAL” (HOLL, 2006).<sup>11</sup>

Conseguimos verificar na arquitetura que os melhores edifícios foram aqueles que foram construídos quando o arquiteto foi inspirado por algo no problema, e cuja solução deu ao edifício uma característica própria. (Rasmussen, 2007)

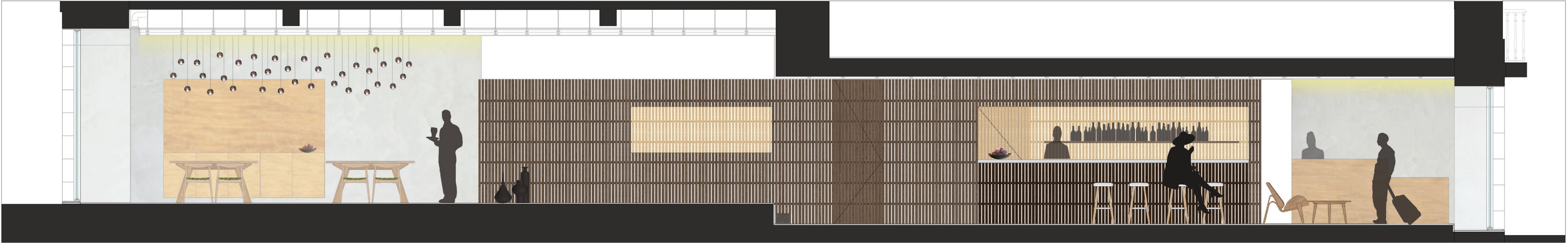


<sup>09</sup> It is a case of synergetic effect between several ideas, carefully chosen for the occasion with regards to a programme, which represents specific hypothesis regarding a problem to be solved. It is something of the order of interaction of connection, of profundity, of the “complexication” of sense: to put it another way: of nuance it is a question of making the best possible use of the specific characteristics of the condition of the Project, on the site, of the moment, of the men: the limits to the possible.” (original)

<sup>10</sup> “What we are always very interested in, is thinking about this relationship. Not necessarily between the outside and the inside, but sometimes between one interior space and another”. (original)

<sup>11</sup> “If, in the experience of day to day urban life, an architectural space forms the frame of measure for ‘lived time’, then a particular place is given material and form, as well as ‘dree réal’, with the construction of architecture; and the multiple ways in which time can be measured may find a unified, spatial resolution”. (original)

CORTE TRANSVERSAL RESTAURANTE E BAR





A CAIXA: HARMONIA ENTRE  
USO E FORMA

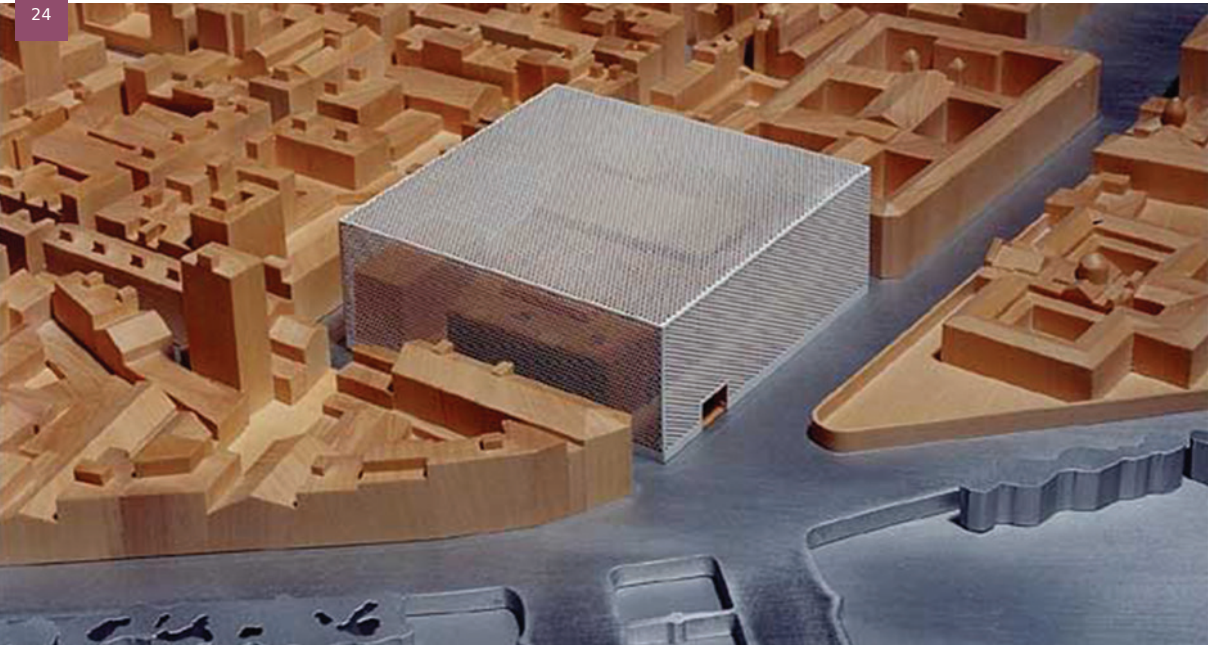
Conceptualmente, a criação deste espaço, caixa encerrada, multifuncional, como modo organizacional do espaço, remete, entre outras, à ideia da criação de mundos entre mundos, estabelecendo uma relação entre espaço-fronteira. É referida aqui, uma vez mais, a tensão entre interior-exterior. Estes conceitos são explorados ao máximo pelo arquiteto suíço Peter Zumthor:

46 “NA ARQUITECTURA RETIRAMOS UM BOCADO DO GLOBO TERRESTRE E COLOCAMO-LO NUMA PEQUENA CAIXA. E DE REPENTE EXISTE UM INTERIOR E UM EXTERIOR. ESTAR DENTRO E ESTAR FORA. FANTÁSTICO. E ISTO IMPLICA OUTRAS COISAS IGUALMENTE FANTÁSTICAS: SOLEIRAS, PASSAGENS, PEQUENOS REFÚGIOS, PASSAGENS IMPERCEPTÍVEIS ENTRE INTERIOR E EXTERIOR, UMA SENSIBILIDADE INCRÍVEL PELO LUGAR; UMA SENSIBILIDADE PARA A CONCENTRAÇÃO REPENTINA, QUANDO ESTE INVÓLUCRO ESTÁ DE REPENTE À NOSSA VOLTA E NOS REÚNE E NOS SEGURA, QUER SEJAMOS MUITOS OU APENAS UMA PESSOA. DESENROLA-SE ENTÃO O JOGO ENTRE O INDIVÍDUO E O PÚBLICO, ENTRE A PRIVACIDADE E O PÚBLICO. É COM ISTO QUE A ARQUITECTURA TRABALHA.

A FACHADA DIZ: SOU, POSSO E QUERO. SEJA O QUE FOR QUE QUERIAM DIZER O DONO DA OBRA E O ARQUITECTO EM CONJUNTO. E A FACHADA DIZ TAMBÉM: MAS EU NÃO VOS MOSTRO TUDO. CERTAS COISAS ESTÃO LÁ DENTRO E NÃO VOS DIZEM RESPEITO. (...) NÃO É VOYEURISMO, TEM TUDO A VER COM ATMOSFERA” (ZUMTHOR, 2006).

Também Maurice Merleau-Ponty nos aborda este tema, referindo que para haver percepção é necessário que a coisa apareça parcialmente visível, se ela fosse toda visível, não seria uma coisa, mas sim uma ideia, uma representação. (Pallamin, 1996)

Como é sugerido em obras como o novo IVAM em Valência de Kazuyo Sejima ou o Centro José Guerrero de António Jimenez Torrecillas, o espaço abrangente é definido por uma estrutura espacial formada por um volume, como no conceito do arquiteto Le Corbusier, por um ponto focal (elemento central de um espaço aberto) onde no seu interior se desencadeiam uma série de espaços imprevistos. Resolvendo o espaço com uma clara estratégia de percurso/traçado regulador em redor da caixa, como uma ‘promenade architecturale’ – a estrutura e esta linha de força estabelecem a ordem do espaço.



25



47



—  
FOTOMONTAGEM/ESTUDOS RELAÇÃO CHEIO-VAZIO



Pretende-se que os espaços internos não estejam atrelados à conceção estrutural, ou seja, uma fachada livre de estrutura. Criando esta separação entre a estrutura pré-existente e o volume principal do espaço possibilita-se também uma abertura máxima das paredes externas e uma iluminação mais uniforme.

Este conceito de ‘promenade architecturale’ foi desenvolvido por Le Corbusier, em que este salienta que os espaços não devem ser estáticos, comuns e óbvios, mas sim sugerir uma ideia de surpresa e a experiência de deambular pelo edifício. A propósito do que já foi referido anteriormente, o movimento é um dos principais fatores que desperta a atenção do ser humano. A disposição dos elementos arquitetónicos, classifica os eixos no espaço e desta forma clarifica os objetivos. Por conseguinte, o utilizador é conduzido para um determinado espaço através da curiosidade em perceber certos elementos.<sup>12</sup>

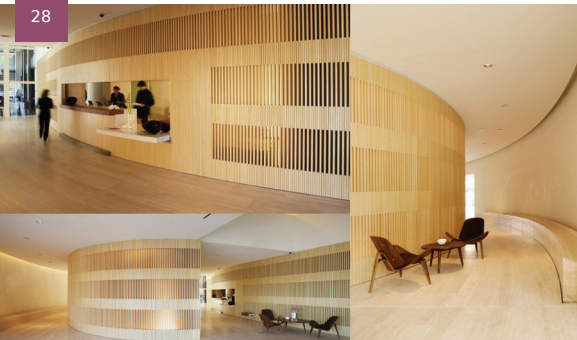
26



27



28



Estas questões relativas à circulação também assumem um significado importante num espaço público, pois não nos podemos apoiar no caráter familiar do espaço. O design do lobby de um hotel traz-nos este desafio, sendo que procura tratar o espaço com elegância tendo em conta os rituais de partida e de chegada, assim como deve funcionar igualmente como um destino em si, possuindo um forte caráter de espaço-lugar. Contudo, encontramos uma contradição que está desde logo inerente ao programa, ou seja, há o desejo de facilitar o movimento, mas ao mesmo tempo de promover o repouso, a calma e serenidade. Para John Pawson, o claustro monástico constitui na arquitetura, um interessante modelo de resolução desta combinação. (Pawson, 2006) Desta forma, o lobby do presente projeto pretende conceber um espaço/território no limiar da calma e serenidade, onde os utilizadores possam aceder ao espaço e não ser logo invadidos pelo movimento, mas sim poderem percecioná-lo (o espaço), e seguidamente terem curiosidade de o percorrer, pela dinâmica geométrica espacial com que se deparam.

O arquiteto Peter Zumthor transmite claramente estas noções no seu trabalho:

**“TENHO DE DIZER QUE ISTO É UM DOS MEUS MAIORES PRAZERES: NÃO SER CONDUZIDO, MAS SIM PODER DEAMBULAR - DRIFTING, SIM? E ASSIM ME ENCONTRO NUMA VIAGEM DE DESCOBERTA.**

<sup>12</sup> Entre os mais belos exemplos do conceito de ‘promenade architecturale’ de Corbusier estão, principalmente, a “Villa Savoye” (1929-31), e a “Villa Roche” (1923-31), sendo que continuam a ser grande ícone e temas da arquitetura contemporânea.



**COMO ARQUITECTO TENHO DE TER CUIDADO PARA QUE NÃO SE TORNE NUM LABIRINTO, PELO MENOS, SE EU ASSIM NÃO QUISER. E DEPOIS VOLTO A INTRODUIZIR ORIENTAÇÃO, FAÇO EXCEPÇÕES, COMO VOCÊS TODOS SABEM. CONDUZIR. SEDUZIR. LARGAR, DAR LIBERDADE. PARA CERTO TIPO DE UTILIZAÇÃO, É MELHOR E FAZ MAIS SENTIDO CRIAR CALMA, SERENIDADE, UM LUGAR ONDE NÃO TERÃO DE CORRER E PROCURAR A PORTA. ONDE NADA NOS PRENDE E PODEMOS SIMPLEMENTE EXISTIR. (...) CONDUZIR, PREPARAR, INICIAR, ALEGRE SURPRESA, DESCONTRACÇÃO, MAS SEMPRE DE UMA FORMA QUE, DEVO DIZER, JÁ NADA TEM DE DIDÁCTICO, MAS SIM QUE PARECE PERFEITAMENTE NATURAL” (2006).**

Este conceito, ou melhor, a forma da caixa nasceu pelo facto de acreditarmos que os valores estudados para a sua forma, faziam sentido. A presença no espaço, conferida por um sistema harmónico entre ordem e ritmo, é um dos principais aspetos a ter em conta. De certa forma, estes conceitos que nos permitem fazer distinção entre as coisas que marcam o espaço, não deixam de se poder atribuir à ideia subjacente à arte. (Lobell, 2000; Rasmussen, 2007)

Como explica o arquiteto John Lobell pela análise do trabalho do arquiteto Louis I. Kahn: “A forma é a realização da natureza que lhe deu origem, o que nos levou a ter em consideração, que aspetos levaram aquela forma” (2000).

Deste modo, propusemo-nos a deixar de lado as formas estruturais, o sólido estrutural do edifício, e trabalhar com o espaço vazio, com a cavidade entre os sólidos. Sendo que, foram tidas como referências alguns artistas plásticos, tais como Eduardo Chillida, Carl Andre, Donald Judd, Richard Serra, propondo trabalhar este espaço tendo em conta a forma e os volumes/sólidos pré-existentes e trabalhar de modo a conseguir chegar a uma

outra forma que encaixe na pré-existência e forme o conjunto espacial pretendido. O objetivo foi criar efeitos puramente visuais, numa composição tridimensional em que o utilizador percebesse concavidades pela constante interação com o corpo. (Rasmussen, 2007). Este tema da caixa é umas das imagens esquemáticas mais produtivas que define sinteticamente a condição tipológica de contenção, interioridade e utilidade, aliada à forma geométrica que se relaciona com a unidade espacial arquitetónica mais elementar, levada a cabo já pelo movimento moderno e abordada por alguns arquitetos como, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Louis L. Kahn, entre outros.

30



53

29



31





As formas geométricas estão na base da forma arquitetónica e permitem configurar os espaços de maneira clara, definindo a individualidade de uma obra. O resultado aqui é claro, a geometria rigorosa levou-nos a uma transformação (na arquitetura) de algo que poderia ser completamente abstrato para algo de figurativo e que leva a marca do corpo humano.

**“O ESPAÇO ADQUIRE UM ESTADO DE TRANSPARÊNCIA QUANDO A CORRENTE QUE FLUI DO ABSTRACTO PARA O CONCRETO E DO TODO PARA AS PARTES É CONTÍNUA DE UM EXTREMO AO OUTRO, E EXPRIME A UNIDADE CRIATIVA. (...) A ARQUITECTURA NÃO É A SIMPLES MANIPULAÇÃO DE FORMAS, MAS A CONSTRUÇÃO DE ESPAÇOS E SOBRETUDO DE ‘LUGARES’ QUE CRIAM ESPAÇOS. (...) O INTERIOR E O EXTERIOR EM ARQUITECTURA NÃO SÃO SEPARADOS: JUNTOS FORMAM UMA RELAÇÃO DE DISTINÇÃO COM TUDO O QUE O RODEIA (...)” (ANDO EM DAL CO, 2009).**

No presente trabalho, a geometria permitiu-nos chegar a uma forma a partir da qual construímos o espaço arquitetónico, entre relações de interior e exterior. No resultado, está também presente um conceito que o arquiteto Peter Zumthor considera ser um dos maiores segredos da arquitetura:

**“(…) JUNTAR AS COISAS DO MUNDO, OS MATERIAIS, E CRIAR ESTE ESPAÇO (...) TAL COMO NÓS TEMOS O NOSSO CORPO UMA ANATOMIA E COISAS QUE NÃO SE VÊEM E UMA PELE... ASSIM FUNCIONA TAMBÉM A ARQUITECTURA. CORPORALMENTE COMO UMA MASSA, COMO UMA MEMBRANA, COMO TECIDO OU INVÓLUCRO, PANO, VELUDO, SEDA, TUDO O QUE NOS RODEIA” (2006).**

Deste modo, o objetivo passou pela criação de um espaço, onde a forma, a beleza e função criam um conjunto, um todo - como uma criação de obra de arte total - permitindo às pessoas emoções e

sentimentos em harmonia com os elementos que formam o edifício na sua forma mais primitiva.<sup>13</sup>

No presente trabalho, o design de interiores passa pelo objetivo de conferir ao conceito de caixa um reconhecimento entre o visível e o invisível do espaço.

Deste modo, há que ter em conta as semelhanças e as diferenças que passam pelo seu valor de uso. Distinguindo este espaço caixa, entre o conceito pretendido de caixa arquitetónica e o de caixa utilitária.

“A geometria aqui, é entendida como uma estrutura eidética, para uma organização interna, sendo que a caixa tem como finalidade ser um contentor, recetáculo do seu interior, procurando guardar e preservar” (Cruz Pinto, 2007).

A volumetria produzida por um espaço interior e um exterior a esta - delimitação formal - permite separar dois ambientes espaciais distintos, isolando o interior e a concentração espacial da atmosfera envolvente. Contudo, a caixa apresenta esta dualidade de conceitos. Pois por um lado, representa o limite entre dois mundos, mas como uma fronteira que é possível transpor.

O conceito de caixa-utilitária/objeto aproxima-se ao conceito arquitetónico, pelo facto de ter como função receber, guardar e preservar algumas das funções e estruturas do espaço, assim como é recetora de algumas das mais importante sensações do corpo humano, ou seja, é tida como o mundo/centro sensorial do espaço. O seu carácter de caixa arquitetónica, é transmitida pelo seu carácter não-transportável, pertencendo a lugar fixo e caracterizando o espaço. Segundo Aristóteles, “o lugar não é simplesmente qualquer coisa, mas algo que exerce uma certa influência, ou seja que afecta o corpo que está nele.” – a arquitetura e o ser humano interagem através de campos de forças” (Cruz Pinto, 2007).

O volume da caixa permite-nos percebê-la como um recetáculo com espacialidade interior, onde a geometria é portadora da conceção formal e construtiva.

Neste projeto, como já foi referido, a caixa é portadora de uma mensagem, encerrada no seu interior – facto que leva o utilizador a imaginar e a procurar o seu conteúdo – estabelecendo desta forma, interações entre o utilizador e o objeto, entre o homem e a caixa.



<sup>13</sup> Este conceito de obra de arte total (Gesamtkunstwerk) remete ao período da Bauhaus, tendo constituído uma importante referência no tema da forma-função. Sintetizou o movimento moderno, foi o espelho de uma criação funcional, com harmonia estrutural e uma total ausência de ornamentos. O objetivo era criar uma linguagem comum, entre as disciplinas da arquitetura, da pintura e da escultura, e um método que desse resposta em campo formal, a uma conceção da vida e da arte como relação direta entre forma e conteúdo. Cada disciplina dava a sua conceção para a forma final, compondo uma nova unidade cultural, levando à criação do conceito de obra de arte total.

Lautenschlager.G (2007). Bauhaus. Imagem e Espaço: Oskar Schlemmer e Moholy-Nagy. Retirado em março 12, 2012 de [http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura\\_digital/arte\\_programmata/monografias/Monografia\\_BauhausImagemEspaco.pdf](http://www.nomads.usp.br/pesquisas/cultura_digital/arte_programmata/monografias/Monografia_BauhausImagemEspaco.pdf)

Contendo no seu interior, um despertar de sensações, conduz à tensão e à vontade de descobrir o seu interior. Assim como, as surpresas continuam na permanência deste interior, com o objetivo da descoberta não ser logo imediata, ao primeiro contacto da abertura da caixa. Para além de se pretender que os sentidos do corpo humano sejam estimulados, pretende-se também estimular o sentido da curiosidade e tentação do desvelo interior.

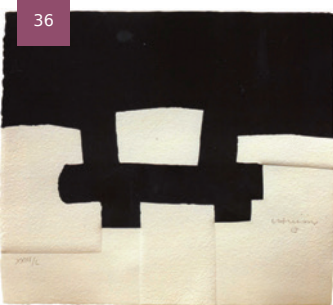
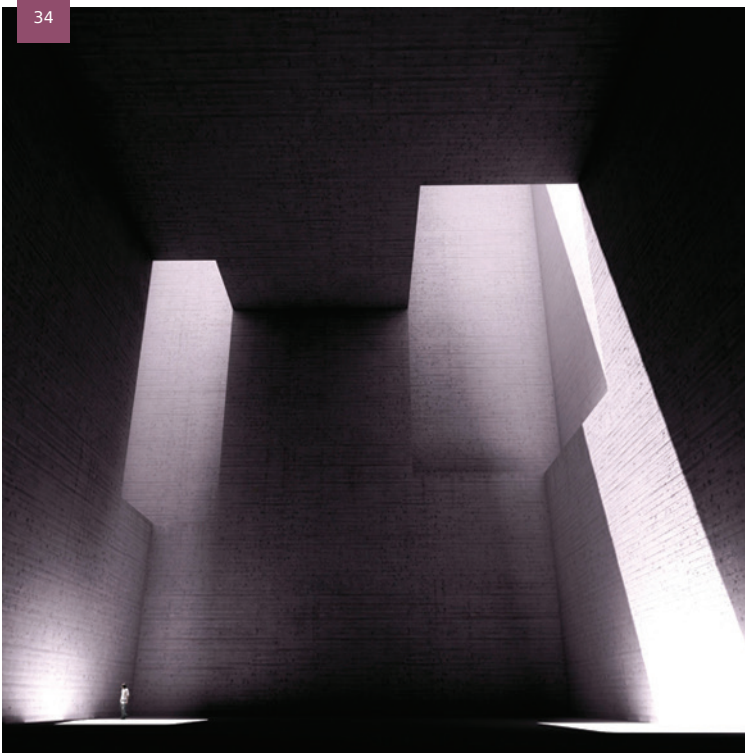
Como já foi abordado, é importante referir que tendo por base a ideia elementar de caixa, e segundo as referências referidas, esta foi submetida a algumas operações geométricas, produzindo algumas alterações que permitiram que esta caixa também servisse de apoio ao espaço envolvente, mas de uma forma que nunca perdesse o seu carácter de caixa aliada à sua forma geométrica. Deste modo, a operação que foi mais explorada foi a subtração:

**“A SUBTRACÇÃO É A OPERAÇÃO QUE SE RELACIONA COM A FALTA, QUANDO SE RECONHECE A IDENTIDADE DE UMA FORMA VOLUMÉTRICA EVIDENTE À QUAL SE SUBTRAIU UM TROÇO, OU DE UM ELEMENTO PROVENIENTE DE UM RECORTE OU DE UM ESVAZIAMENTO. MARCA A AUSÊNCIA DE ALGO QUE PARECE TER SIDO RETIRADO. A SUBTRACÇÃO É UMA FORMA DE DESOCUPAÇÃO ESPACIAL GERANDO RELAÇÕES DICOTÓMICAS DE TIPO CHEIO/VAZIO, VOLUME/OCO” (CRUZ PINTO, 2007).**

Esta operação na caixa, é perceptível na zona do bar, em que foi cavado um espaço, em que o balcão funciona como uma peça da superfície que foi apenas empurrada para trás. Também do lado oposto, na zona de acesso ao elevador principal do lobby, foi escavado um volume, de modo a permitir um local mais acessível e marcando uma zona de espera. No restaurante, é marcado na caixa um buraco, uma subtração, que marca o espaço do bengaleiro e a receção deste.

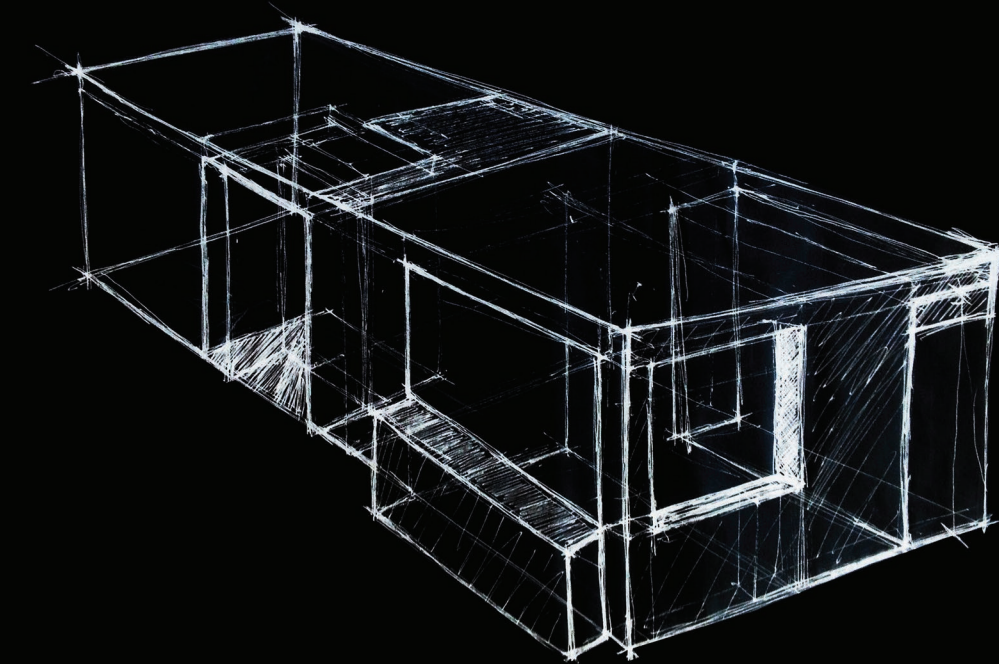
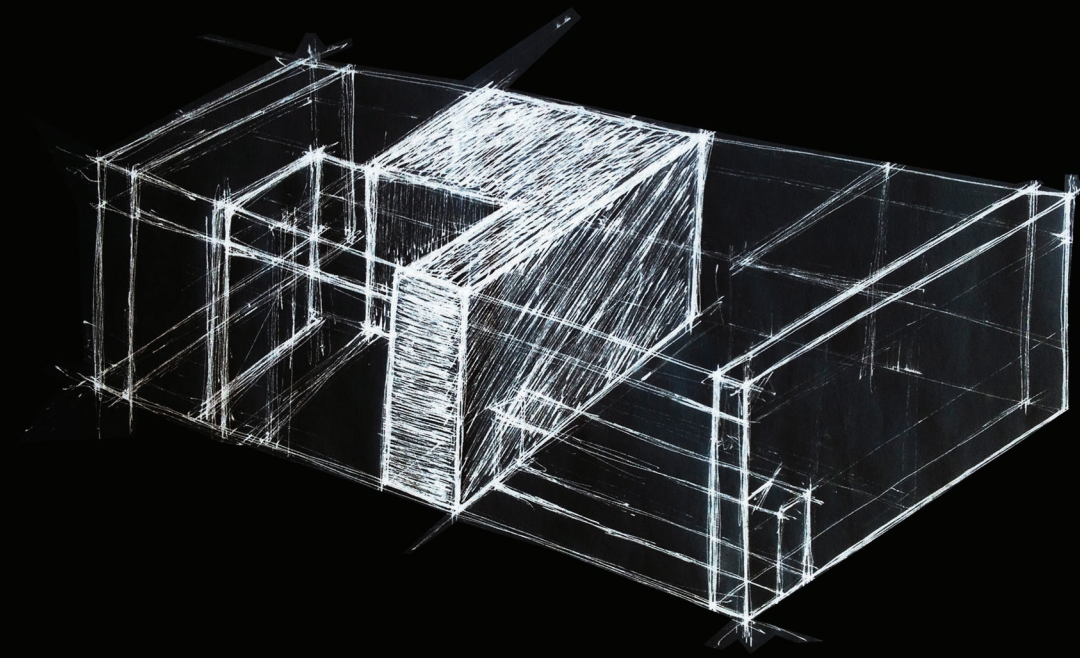
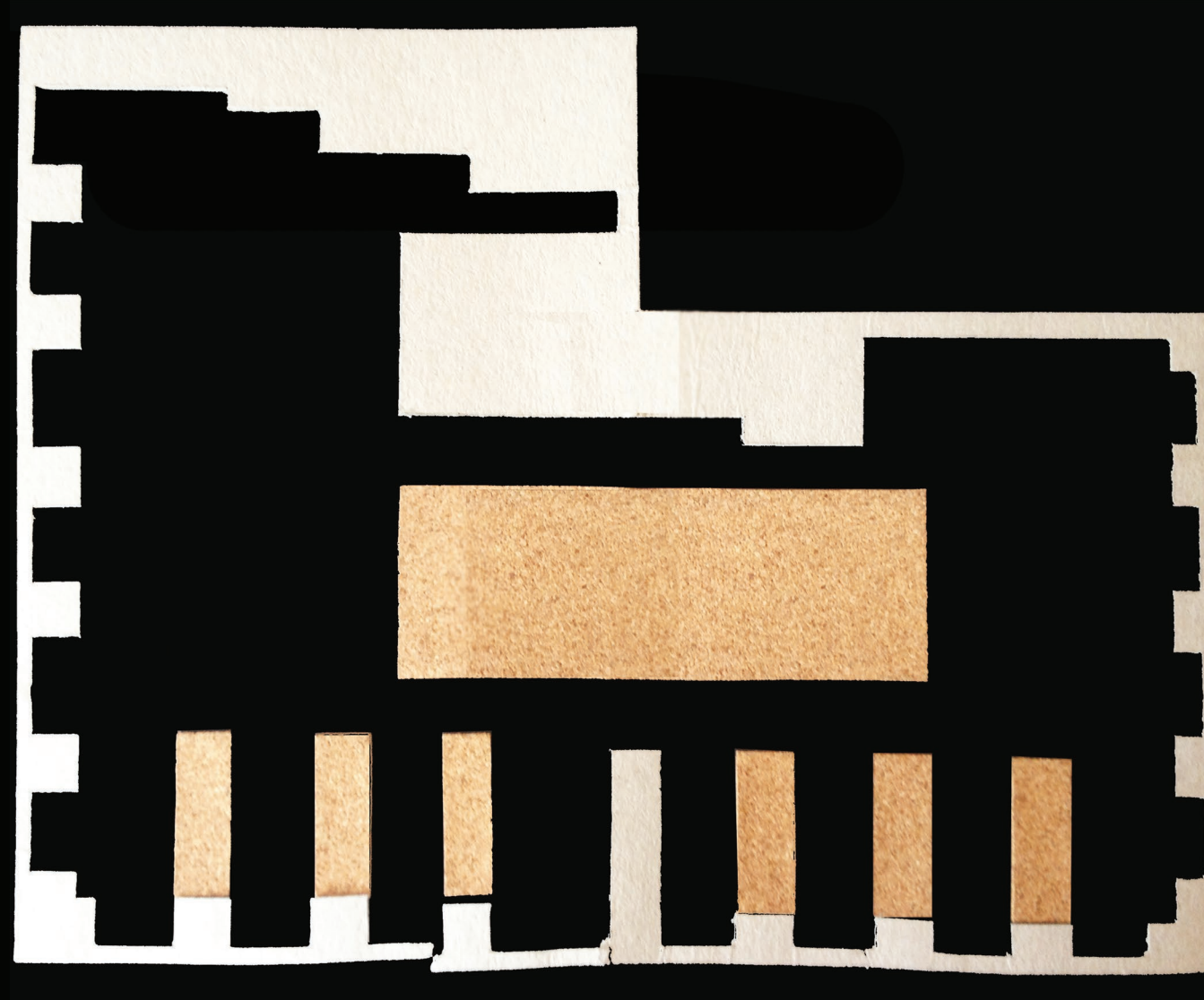


As referências que mais se evidenciaram na procura deste conceito da caixa (pelos volumes, composições, geometria) foram Eduardo Chillida, pelas suas gravuras a partir do qual foram estudados/influenciados os conceitos de cheio e vazio, assim como pela materialidade das suas peças. Tendo sido um dos membros do minimalismo dos anos 60, o trabalho do escultor e artista plástico Carl André, foi aqui muito importante como referência, pois as suas obras obedeciam a princípios que resultavam na simplificação das suas composições. A combinação entre volume, massa, peso, tamanho e superfície direcionavam as suas peças para formas simples e sem adorno, despojando-as de detalhes não essenciais, tal como se pretendeu neste projeto. Com Donald Judd, foi importante perceber a tridimensionalidade das suas peças e a relação que estabelecem com o espaço; e com Richard Serra, a procura pela materialidade, onde se pretende estabelecer uma relação também com o espaço e a gravidade.



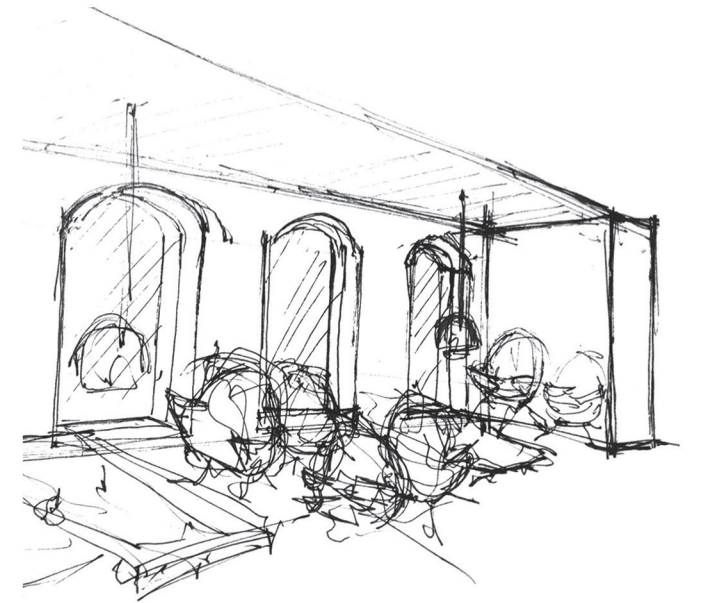
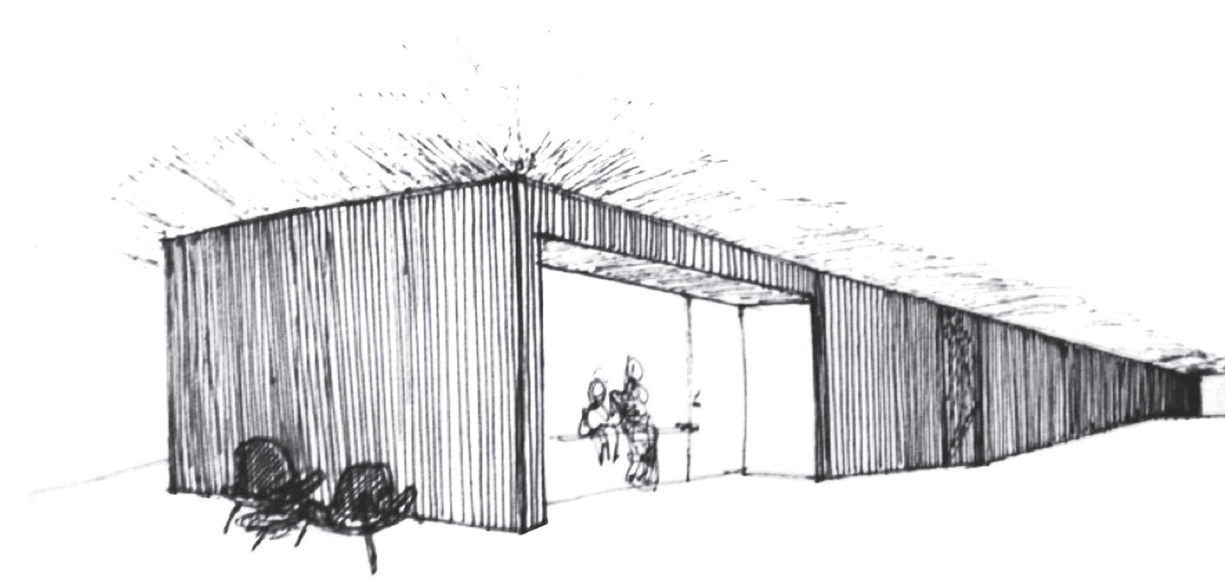
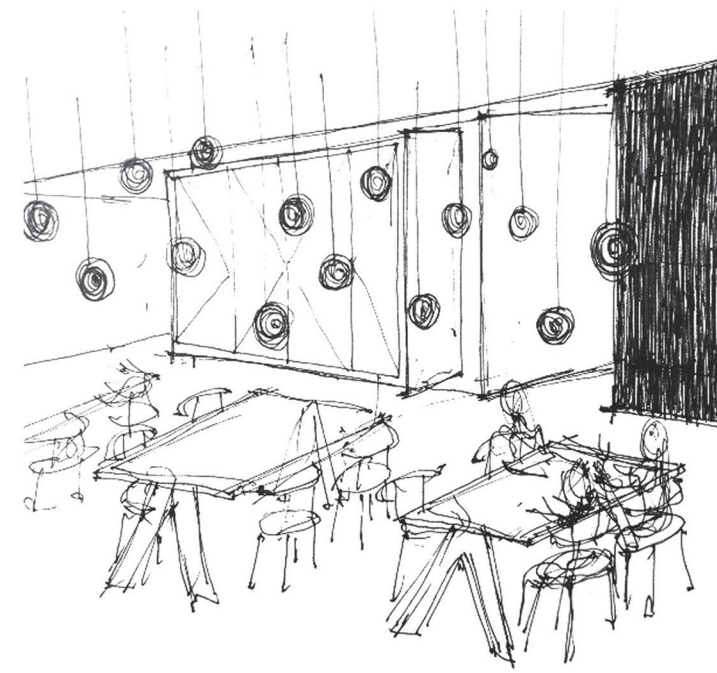
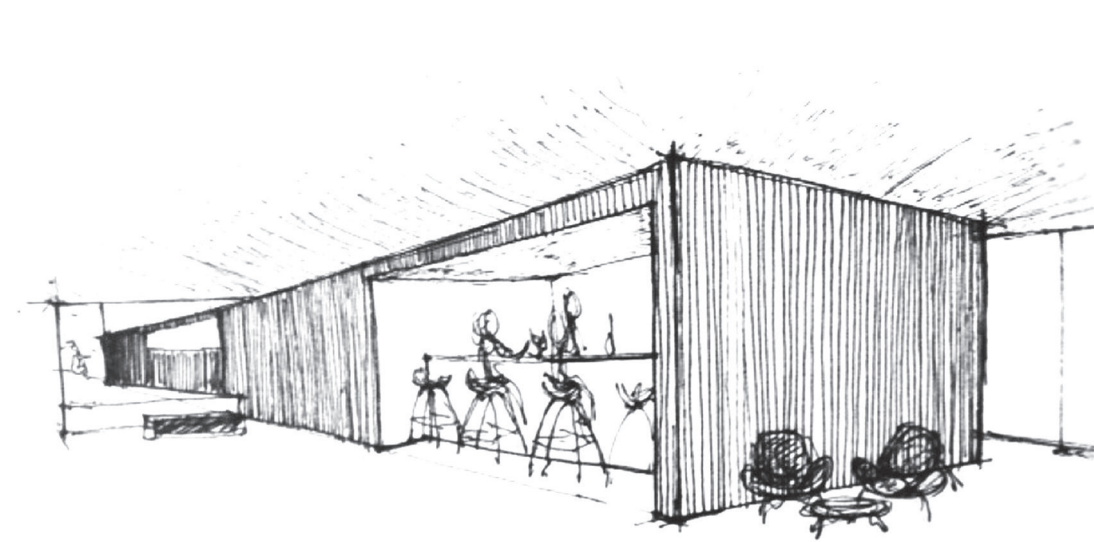


—  
ESTUDOS VOLUMÉTRICOS - ESPAÇO / CAIXA





—  
ESQUISSOS





ATMOSFERA E ESSÊNCIA  
DO ESPAÇO

“A ARQUITECTURA DOMESTICA O ESPAÇO  
SEM LIMITES E PERMITE-NOS HABITÁ-LO, MAS  
TAMBÉM DEVE DOMESTICAR O TEMPO INFINITO  
E PERMITIR-NOS HABITAR NO CONTINUUM DO  
TEMPO” (PALLASMAA, 2011).

O objetivo deste trabalho, passa também por nos levar a pensar o que está para além dos sentidos, procurando o que sensibiliza o homem na arquitetura. Serão realmente os espaços efêmeros concebidos com a finalidade de explorar os nossos sentidos através de imagens bidimensionais, capazes de ter veracidade e transmitir uma atmosfera? Como podemos chegar a uma atmosfera arquitetónica, para que possamos ser marcados pelo espaço e para que esse tenha a capacidade de nos “tocar” interiormente? Se retirarmos a visão da equação dos sentido humanos, o que mais existe na arquitetura?

A minha análise e reflexão sobre este tema para o desenvolvimento deste projeto baseou-se nas ideias expressadas por alguns autores tais como Peter Zumthor, Juhanni Pallasmaa, Steven Holl, Maurice Marleau-Ponty, Alberto Campo Baeza, John

Pawson, Márcio Kogan, Aires Mateus, entre outros, onde são abordadas as questões sensoriais e fenomenológicas da arquitetura.

Defende-se a procura de uma arquitetura multisensorial, num encontro corpo-a-corpo entre o utilizador e o espaço, onde a alma do espaço pretende ser mais do que uma mera imagem, mas sim um equilíbrio entre todos os elementos sensoriais que traduzem a sua atmosfera – texturas, materiais, formas, sons, cores, luz, temperatura - capazes de transmitir unicidade e caráter.

A arquitetura tem adotado nos últimos anos uma estratégia psicológica de persuasão através de publicidade como meio a atingir o desejo de um impacto instantâneo. Resultando numa perda da temporalidade, da tactilidade das medidas e dos detalhes elaborados para o corpo humano, em edificações agressivas, imateriais e irreais. Reforçadas pelo enfraquecimento da materialidade as construções tornaram-se superficiais, pois são os materiais naturais como a pedra, o tijolo ou a madeira, que nos revertem para a veracidade da matéria, contam as suas origens e histórias, criando relações de intimidade e proximidade. Toda a matéria existe num continuum temporal. Já as matérias industrializadas tão utilizados atualmente,



como chapas de vidro, metais esmaltados e plásticos sintéticos, tendem a apresentar superfícies incapazes de transmitir a sua essência e não incorporam a dimensão do tempo ou o processo. Somos seduzidos por um novo imaginário na arquitetura, criado por reflexos, graduações, transparências, sobreposições, etc., para criar sensações de espessura espacial, além de sensações dinâmicas de movimento, provocando um enfraquecimento da experiência do tempo nos ambientes atuais. O homem tem necessidade de se sentir ligado à continuidade do tempo, e ao arquiteto compete facilitar essa experiência. (Pallasmaa, 2011)

Como tenta transmitir a dupla Aires Mateus, a materialidade deve contribuir para a essência do edifício:

“OS EDIFÍCIOS SÃO SEMPRE DETERMINADOS  
PELA IDEIA COM QUE OS MATERIAIS COMUNICAM.  
OS NOSSOS SENTIDOS TENDEM NATURALMENTE  
A FOCAR NOS MATERIAIS VISÍVEIS, MAS O TOQUE,

A AUDIÇÃO, O CHEIRO E ÀS VEZES ATÉ MESMO  
A VISÃO, TENDEM A IR PARA ALÉM DA  
SUPERFÍCIE IMEDIATA: PROCURANDO UM  
CONTACTO COM A MATÉRIA E OS ELEMENTOS”  
(AIRES MATEUS, 2011).

A arquitetura tem como principal destinatário o ser humano. Somos nós que nos deslocamos, usufruímos e vivemos no espaço, e são estas características que a fazem distanciar de outras artes, como a pintura ou a escultura. A utilidade do espaço implica a presença do utilizador. Assim, a arquitetura deve seduzir pelas suas proporções, materiais, jogos de luz, pelo toque presente na matéria física do espaço, desencadeando emoções e reações de ordem psicológica, em algo que não se pode tocar mas apenas sentir. É a harmonia de todos os elementos físicos no espaço, que sentimos quando nos deslocamos nele, assim como as opções arquitetónicas que o fazem adquirir uma identidade própria, formando uma aura, uma atmosfera, responsáveis pela essência do espaço. São esses fatores que fazem com que guardemos memórias





41



64

de determinados espaços, somos deslumbrados tanto pela sua sensibilidade como pela qualidade arquitetónica; há sensações e memórias que são despertadas, e emoções que se manifestam, levando-nos a não ficar indiferente ao que estamos a apreender com os nossos sentidos, o que vemos, o que sentimos, o que tocamos. (Vergueiro, 2010)

O arquiteto suíço Peter Zumthor, explora esta vertente ao máximo numa procura por uma atmosfera, criando uma arquitetura que tem a capacidade de transmitir uma experiência onde interagem todos os sentidos em simultâneo, assim como a imaginação e a memória: “Na arquitectura um espaço deve transmitir uma atmosfera, e numa fração de segundo sentir-se o que é” (2006).

O poeta e dramaturgo Gabriele D’Anuzzio é citado por Juhanni Pallasmaa, dizendo que “as experiências mais ricas acontecem muito antes da nossa alma dar conta. E, quando começarmos a abrir os nossos olhos para o visível, já seremos portadores do invisível há muito tempo” (D’Annuzio em Pawson 2011).

Se um espaço nos conseguir transmitir este conceito, esta ligação e harmonia entre corporeidade e identidade, podemos então dizer que estamos perante a sua maior essência - a sua atmosfera. Esta, pode ser dirigida a um determinado grupo de utilizadores, variando a sua intensidade de acordo com a ligação emocional que se pretende estabelecer, tanto pelos materiais, como pela geometria do espaço, pela luz ou pela cor. Sendo que esta procura foi fundamental para o desenvolvimento deste projeto.

Não podemos planejar emoções como criamos espaços, mas segundo Bachelard, desde que o espaço tenha a capacidade de nos sensibilizar, não ficaremos indiferentes à atmosfera que nos é transmitida, resultando numa aproximação

emocional onde somos invadidos por sensações, recordações e experiências vividas. (1998)

Assim, devemos ter a capacidade de personalizar os espaços para cumprirem adequadamente a sua função e satisfazerem as necessidades dos utilizadores, marcando-os com uma experiência arquitetónica à qual não vão ficar indiferentes, como refere Pallasmaa: “Uma obra de arquitectura não deve ser experimentada como uma colectânea de imagens visuais isoladas, e sim pela sua presença material e espiritual totalmente corporificadas” (2011).

Como alguns exemplos desta arquitetura sensorial, para ser experimentada corporalmente, é de referir as Termas de Vals, do arquiteto Peter Zumthor, assim como a Casa da Cascata do arquiteto Frank Lloyd Wright. Esta última, funde numa experiência totalizante e única, a floresta do entorno com os volumes, as superfícies, as texturas e as cores da casa, e até mesmo os aromas e os sons do rio.

Por conseguinte, depois da análise das questões que nos vão ajudar a compreender o espaço, relativas à perceção e a uma arquitetura corpórea para os sentidos, fará sentido falar agora, um a um, dos sentidos sensoriais do homem mais explorados neste projeto e que proporcionaram definir o conceito base, procurando uma representação abstrata do tema e conceito proposto – a figueira e o figo.

65



CORTE LONGITUDINAL BAR E LOUNGE





# PARTE 2 - OS SENTIDOS NA PERCEÇÃO DO ESPAÇO

68

## A VISÃO

“Os elementos da arquitetura não são unidades visuais, são encontros e confrontos que interagem com a memória” (Pallasmaa, 2011).

A visão é o sentido que se encontra mais presente no nosso dia a dia, e quer queiramos quer não, a nossa primeira apropriação do espaço é feita através do olhar. No entanto, neste projeto procurou-se remeter a visão para o conceito de memória visual, procurando representar um espaço onde as imagens fiquem retidas na nossa memória

e possam ser associadas a um determinado sítio ou espaço, neste caso que se associem à imagem do figo e da figueira. Como refere Pallasmaa, o homem tem capacidade de imaginar e lembrar lugares onde já esteve, pondo em interação a esfera do presente com imagens de memória e fantasia. É desta forma que o sentido da visão procura transmitir uma intensidade ao espaço arquitetónico e nos ‘tocar’ interiormente. Estabelecendo uma relação de intimidade com o espaço, este vai nos permitir sentir confortáveis e captar uma intensidade/atmosfera que vai resultar numa imagem que se vai alojar na nossa memória. (2011)

“O lugar fica retido na nossa mente porque consideramos que para aquele programa ou tema, aquela atmosfera foi a ideal e foi onde nos sentimos melhor. A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, algo que é instintivo e muito próprio do ser humano” (Vergueiro, 2010).

No presente trabalho, procurou-se remeter o tema do projeto à imagem – visão - do figo e da figueira – conduzindo aos restantes sentidos do homem. Através de uma arquitetura multisensorial, pretende-se relacionar a visão com o tato, o olfato, a audição e o paladar, de forma a que ao entrarmos no espaço, a imagem do figo e da figueira, de uma forma abstrata, nos possa surgir na memória associada ao seu cheiro, textura, sabor e habitat. Procurando relativamente ao olhar, um espaço onde possamos sentir serenidade e tranquilidade para que possam imperar os restantes sentidos, numa experiência multisensorial. Como refere Juhani

Pallasmaa a “boa arquitectura oferece formas e superfícies moldadas para o toque prazeroso dos olhos” (2011).

Desta forma, é também a partir do olhar que tomamos percepção da gravidade, escala, forma e proporção. Assim como na arquitetura de Mies van der Rohe, neste projeto houve a procura do plano horizontal, não só devido às limitações do espaço apresentado, mas também pela tomada de consciência da única medida fixa – o homem. Num espaço há que ter sempre em conta as suas relações de proporção entre altura, largura e comprimento. Se, por exemplo, a dimensão em altura for maior do que qualquer uma das outras, então podemos dizer que o espaço será sempre vertical. Neste caso, como podemos verificar, este presente espaço é claramente um espaço horizontal, relacionando-se assim com os temas mais básicos do homem na sua condição física. (Campos Baeza, 2011)

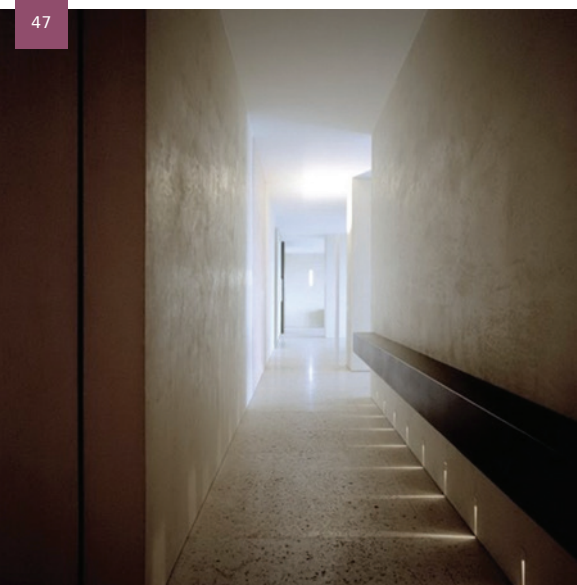
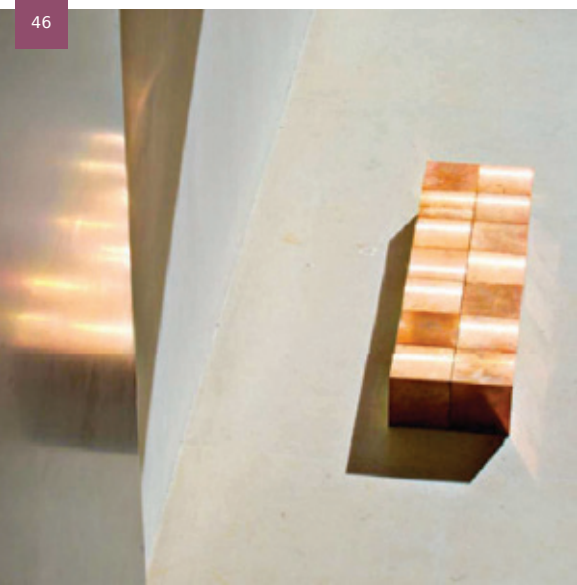
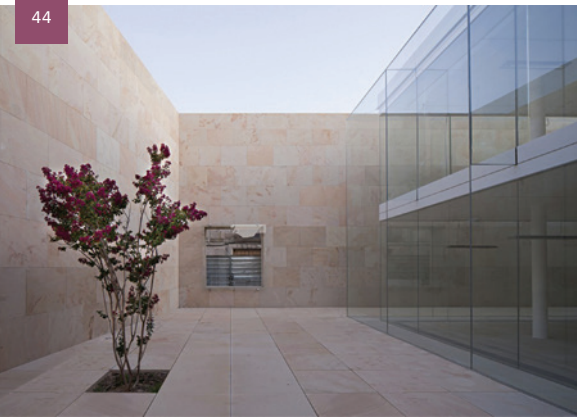
69



“Para mim, conforto é sinónimo de um estado de total clareza onde o olhar, a mente e o corpo físico estão unidos num só, onde nada mais distrai. Este ênfase na igualdade da experiência é importante. Algumas pessoas parecem ter a ideia de que a única função de um individuo no espaço é a capacidade de contaminar. Neste tipo de trabalho, que me interessa, a antítese é verdadeira: o indivíduo está sempre nos seus corações” (Pawson, 2005, p.7, tradução livre). <sup>14</sup>

Também é a partir da visão e do olhar que o homem tem a capacidade para alcançar a simplicidade. Com o fim de a atingir, a arquitetura deve ter em conta diversos conceitos, tais como a repetição, o equilíbrio, a ordem, num jogo reduzido de formas geométricas e cores, oferecendo um espaço para a contemplação, inspirando calma e serenidade.

Neste trabalho, o conceito do minimalismo <sup>15</sup> é defendido pelo facto do objetivo ser a criação de um espaço onde possam dominar os sentidos, sem a distração das poses. Como defende John Pawson, o minimalismo não é uma arquitetura de negação, privação ou abstenção, não é importante o que não está no espaço, mas sim estar seguro do que está, pela sua riqueza e pela maneira como é experienciado: “A glória não reside no ato de remoção, mas na experiência do que resta. Profunda - e prazerosa - esta experiência está localizada numa experiência extraordinária: no ato de tomar banho ou na preparação de alimentos” (Pawson, 2005, p.6, tradução livre). <sup>16</sup>



<sup>14</sup> “For me comfort is synonymous with a state of total clarity where the eye, the mind and the phsyical body are at ease, where nothing jars or distracts. This emphasis on a equality of experience is important. Some people seem to have an idea that the only role the individual has in such space is the capacity to contaminate. In the sort of work, which interests me, the antithesis is true: the individual is always at its hearts.” (original)

<sup>15</sup> O movimento minimal surgiu na década de 50, destacando-se entre os artistas mais famosos, Donald Judd, Carl André, Dan Flavin e Robert Morris. As suas pesquisas eram direcionadas para uma análise fenomenológica da interação espaço, material, luz e observador, criando normalmente estruturas que alteravam o ambiente onde se encontravam quer pela luminosidade, quer pelo volume, tamanho, cor, etc. Procuravam uma postura universal na arte, justificando as suas formas geométricas como sendo universais, e de apreensão quase que instantânea por qualquer cultura ou pessoa, onde esta se abstrairia do sentimento da combinação de certo espaço, cor e material. Por esse motivo, executavam trabalhos com linhas decididas, numa gestalt extremamente forte, ausência de adornos e qualquer informação supérflua, para a pura apreciação de determinada obra. Serenidade e limpeza de informação permitiam o entendimento como um todo.

Ferreira, E. (s.d). Minimalismo, design minimalista e suas influências. Retirado em março 18, 2012 de [http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetural/design%20de%20lumin%E1rias/minimalismo\\_design\\_minimalista\\_e\\_suas\\_influencias.pdf](http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetural/design%20de%20lumin%E1rias/minimalismo_design_minimalista_e_suas_influencias.pdf)

<sup>16</sup> “The glory lies not in the act of removal, but in the experience of what is left. Profound - and pleasurable - experience is located in extraordinary experience: in a taking of a shower or in the preparation of food.” (original)



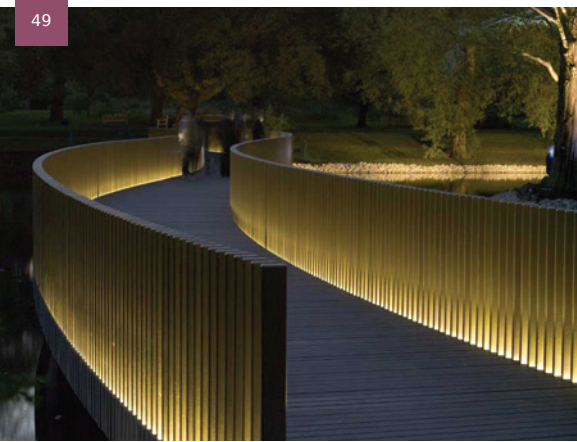
CORTE TRANSVERSAL LOUNGE E RESTAURANTE





No livro “Leçons du Thoronet” de John Pawson, são explorados diversos conceitos que visam atingir a simplicidade e o caráter austero do espaço, baseados na arquitetura Cisterciense do século XII. Onde é claramente identificável pelo edifício analisado, O Mosteiro de Thoronet, estes conceitos influenciam o desenvolvimento do pensamento e da arquitetura de hoje em dia (para Pawson), assim como foram usados como referência no desenvolvimento deste trabalho.

74 Desta forma, destacamos algumas noções, como: o **RITMO**, ou seja, da mesma maneira que a vida de um monge se rege pela ordem e pelas sequências repetidas de ações, também o ritmo caracteriza as formas da arquitetura, onde o olho é guiado



por elementos modelados, ritmados. Ao ritmo está também ligada a **REPETIÇÃO**, incutindo um sentido de ordem enriquecendo a experiência do espaço. Pawson faz aqui referência aos claustros dos mosteiros, onde uma composição de elementos não estruturais tende a ser afastada da superfície do volume acentuando a impressão de clareza e de simplicidade visual. No presente trabalho, o ritmo, a repetição, o efeito luz/sombra são transmitidos principalmente por um elemento vertical de madeira – o ripado (a ripa de madeira) – acente sob uma estrutura de barrotes horizontais, transmitindo uma sensação de ritmo contínuo e de repetição, ao longo de todo o elemento/volume central, tendo também como objetivo dar-lhe o destaque pretendido.

De maneira característica a **LUZ** constitui aqui um fator crítico, pois em certos momentos do dia faz com que os ritmos se projetem no solo, conferindo uma dimensão suplementar ao tema da repetição, destacando as juntas das curvas, das linhas e dos planos. A luz deve ser uma preocupação permanente da arquitetura; esta torna o espaço útil e dá-lhe vida, moldando a presença física dos materiais que constituem uma experiência fundamental do mundo pela mão do homem (Pawson, 2006). Com efeito, é também a partir dos contrastes entre luz e sombra que se criam ambientes propícios às fantasias e aos sonhos. Desta mesma forma foi pensada a luz neste projeto. Tendo como principal objetivo focar a iluminação no volume central do espaço, colocada estrategicamente entre os barrotes, de maneira a que esta possa dar ênfase a estes conceitos de ritmo, repetição e principalmente, neste caso, ao contraste luz/sombra, uma vez que este ripado está acente nos barrotes horizontais com o objetivo de estar afastado da parede e criar esse mesmo contraste (luz/sombra). Esta iluminação também é justificada pelo facto de permitir destacar ainda mais este volume central no espaço, e distribuir igualmente a luz pelo restante espaço envolvente.

O objetivo é uma luz ténue, uma vez que o ser humano tem tendência a distrair-se e a paralisar a imaginação quando se encontra sob luzes fortes, pois estas fazem com que o espaço se torne homogêneo arrasando com o seu “senso de lugar”, ou seja, a presença dos elementos no espaço deixa de ser marcada; a luz inunda todas as superfícies da mesma forma, enquanto que a luz fraca e ténue e as sombras nos permitem estimular a imaginação, pensar com clareza e focar o olhar, tornando os espaços mais misteriosos e convidativos. (Pawson, 2006)

**“A SOMBRA DÁ FORMA E VIDA AO OBJECTO SOB A LUZ. ELA TAMBÉM CRIA O AMBIENTE NO QUAL SURGEM AS FANTASIAS E OS SONHOS. DA MESMA MANEIRA, A ARTE DO CLARO-ESCURO É UM TALENTO DO MESTRE-ARQUITECTO. EM ESPAÇOS DE ARQUITECTURA, HÁ UMA RESPIRAÇÃO CONSTANTE E PROFUNDA DE SOMBRAS E LUZ; A ESCURIDÃO INSPIRA E A ILUMINAÇÃO EXPIRA A LUZ” (PALASMAA, 2011).**

Também aqui, não podemos deixar de fazer referência a dois artistas minimalistas em que o

tema da luz é essencial e nuclear na sua produção plástica – James Turrel e Dan Flavin.<sup>17</sup>

A obra de James Turrel, joga com a percepção e com o efeito da luz dentro de um espaço. A sua fascinação com o fenómeno da luz está relacionada com a procura do lugar que a humanidade ocupa no universo. A arte de Turrell pede uma grande autoconsciência e disciplina à contemplação silenciosa e à meditação; relacionando experiências emocionais e sensoriais à luz juntamente com a noção de espaço que ela consegue criar sem necessitar de materiais concretos.

Já Dan Flavin, conhece e explora a luz como um fenómeno inatingível. Recusa noções pré-concebidas de espaço, e procura novas experiências percetivas e espaciais. O trabalho de Flavin é uma imersão na luz, na cor, no espaço e na percepção humana. A riqueza visual e conceitual da sua obra leva-nos a explorar o conhecimento que se tem sobre a presença da luz no espaço e que complementa a prática do Design e da Arquitetura.

<sup>17</sup> James Turrell nasceu em Los Angeles em 1943. O seu trabalho envolve explorações com luz e o espaço para os telespectadores que falam sem palavras, afetando o olho, o corpo e a mente e aumentando a consciência. “Eu quero criar uma atmosfera que pode ser conscientemente sondada com a visão”, diz o artista, “como o pensamento sem palavras quando olhamos um incêndio.” Informado pelos seus estudos em psicologia da percepção e ilusões de óptica, o trabalho de Turrell permite-nos ver nós mesmos “vendo”. (The Skystone Foundation (s.d). Roden Craten – James Turrell. Retirado em março 29, 2012 de <http://roden crater.com/james.>)

Dan Flavin, em Nova Iorque em 1933. “Uma das grandes inovações no seu trabalho foi a forma como integrou os seus materiais com a arquitectura e com o espaço envolvente. Com luzes fluorescentes estrategicamente colocadas, ele é capaz de transformar a percepção do espectador de qualquer sala e proporcionar uma experiência nova e dinâmica do que é o espaço.” The Pulitzer Foundation of the Arts (s.d). Flavin – Preface by Tiffany Bell. Retirado em março 29, 2012 de <http://flavin.pulitzerarts.org.>



50



76

51



A **PERSPETIVA** é caracterizada pelo controlo da profundidade das vistas e permite-nos estabelecer uma gradação sistemática e hierárquica dos objetos e volumes desenhados na retina, relativamente à sua posição no espaço com a posição do observador. (Massironi, 1982)

Profundas aberturas marcadas pela luz, que mostram a espessura das paredes e a altura dão-nos a experiência de transitar o espaço. Com efeito, o foco recai na clareza dos volumes puros e nas proporções, permitindo reforçar que o sentido do olhar se mova pelo espaço sem interrupções. A perspetiva deve igualmente melhorar a nossa percepção de volume ao vermos como um espaço é conduzido ao outro e como um edifício se relaciona com o seu ambiente. O olho é sensibilizado pela continuidade visual e pelas nuances de cor dadas pela luz. A pureza extrema dos espaços ilustra a exigência de uma arquitetura na sua essência. A simplicidade

visual é obtida pela redução das composições ao estado mínimo e pelo refinamento da **JUNÇÃO** do que é mantido, não permitindo quebras na austera compreensão da composição. Em arquitetura, a força é transmitida pela qualidade do espaço, mais do que das formas, o desafio está na união da massa com a proporção e a luz da maneira mais harmoniosa possível. (Pawson, 2006)

52



54



77

53





Estes conceitos de perspetiva, geometria e junção são também representados no projeto em questão. Foi tido em conta a horizontalidade do espaço, e o carácter perspético transmitido por grandes vãos ao longo de todo o espaço, que foi acentuado pelo volume da caixa e pela sua horizontalidade. A luz marca estas aberturas nas paredes, permitindo-nos perceber os volumes e as suas proporções. Daí, também a opção ainda relativamente à iluminação, a partir de pequenos focos no pavimento dos vãos, podendo destacar estas aberturas e volumes em condições de fraca iluminação natural. Para salientar este carácter volumétrico, o volume e massa do espaço existente, optou-se por não colocar mais elementos estruturais no espaço, para além do existente e do volume principal da caixa, que quebrassem a continuidade perspética e a ‘promenade’. Sendo que, as paredes novas foram colocadas estrategicamente, de maneira a não interferirem no espaço envolvente, por uma questão de necessidade e para resolver questões relativas à privacidade.

Assim como as aberturas marcadas pela luz reforçam o conceito de ritmo e repetição pretendidos, pareceu-nos importante não colocar nenhum elemento que quebrasse esses conceitos. Daí a justificação pela escolha das caixilharias, como um elemento mínimo e que pudesse ser quase impercetível. Desta forma, foi colocada igualmente em todos os vãos, apenas tendo em conta, claro, a diferença da forma geométrica de alguns destes, assim como a sua cor, fazendo alusão aos restantes materiais existentes, que irão ser referenciados no tema seguinte).



—  
ALÇADO FACHADA EXTERIOR





“A geometria de formas simples e inorgânicas permite-me exprimir o meu modo do entender o espaço (...). A arquitectura é o meio de articular o mundo por meio da geometria.” (Ando em Dal Co, 1994)

A **GEOMETRIA** é também um fator muito importante, uma vez que a sua clareza é uma das condições que permite atender ao objetivo da simplicidade visual.

**“NADA CRIA UMA ILUSÃO MAIS VIVIDA DE ESPAÇO DO QUE A CONSTANTE REPETIÇÃO DE DIMENSÕES FAMILIARES AOS OLHOS E VISTAS EM DIFERENTES PROFUNDIDADES DE PERSPECTIVA ARQUITECTURAL. ESSAS SÃO AS REALIDADES DAS COMPOSIÇÕES ARQUITECTÓNICAS E O SEU EFEITO É CAUSADO PELA DIFERENÇA DE TONS CAUSADA PELA ATMOSFERA” (RASMUNSEN, 2007).**

A **SUPERFÍCIE**, é onde a arquitetura é inseparável do caráter dos materiais com que é construída, assim como estes reforçam a simplicidade das massas e sublinham a abstenção de materiais que evoquem uma construção artificial. A textura pode e deve ser usada para intensificar as qualidades sensoriais dos materiais sem comprometer a sua impressão geral. O efeito visual da aproximação de uma textura rugosa a uma superfície lisa é intensificada pela conjugação do tato. (Pawson, 2006) Também Pallasmaa aborda este assunto dizendo que “até mesmo os olhos tocam; o olhar fixo implica um toque inconsciente, uma mimese e identificação corporal” (2005).

**“GEORGES BERKELEY, FILÓSOFO E CLÉRIGO IRLANDÊS DO SÉC. XVIII, RELACIONOU O TACTO À VISÃO E SUPÔS QUE A NOÇÃO VISUAL NECESSITA DE MATERIALIDADE, DISTÂNCIA E PROFUNDIDADE ESPACIAL E SERIAM ABSOLUTAMENTE IMPOSSÍVEIS SEM A COOPERAÇÃO DA MEMÓRIA TÁCTIL. SEGUNDO BERKELEY, A VISÃO**

**NECESSITA DA AJUDA DO TACTO, QUE FORNECE SENSações DE “SOLIDEZ, RESISTÊNCIA E PROTUBERÂNCIA”; A VISÃO DESVINCULADA DO TACTO NÃO PODERIA “TER QUALQUER IDEIA DE DISTÂNCIA, EXTERIORIDADE OU PROFUNDIDADE, E CONSEQUENTEMENTE, NEM DE ESPAÇO OU CORPO”. DE ACORDO COM O FILÓSOFO, HEGEL AFIRMAVA QUE O ÚNICO SENTIDO QUE PODE DAR UMA SENSÇÃO DE PROFUNDIDADE ESPACIAL É O TACTO, POIS O TACTO “SENTE O PESO, A RESISTÊNCIA E A FORMA TRIDIMENSIONAL DOS CORPOS MATERIAIS, E, PORTANTO TORNA-NOS CIENTES DE QUE AS COISAS SE AFASTAM DE NÓS EM TODAS AS DIRECÇÕES. A VISÃO REVELA O QUE O TACTO JÁ SABE (...) OS NOSSOS OLHOS ACARICIAM SUPERFÍCIES, CURVAS E BORDAS DISTANTES; É A SENSÇÃO TÁTIL INCONSCIENTE QUE DETERMINA SE UMA EXPERIÊNCIA É PRAZEROSA OU DESAGRADÁVEL”(PALASMAA, 2011).**

TATO

“O olho é o órgão da distância e da separação, enquanto o tacto é o sentido da proximidade, intimidade e afeição. O olho analisa, controla e investiga, ao passo que o toque aproxima e acaricia” (Pallasmaa, 2011).

A materialidade contribui em grande parte para a essência do edifício, ou seja, a linguagem que o edifício vai transmitir deve-se, significativamente, à escolha dos materiais adequados, sendo que

estes irão reforçar o significado do espaço e o seu conceito. Para reforçar o caráter do edifício como um todo, deve-se procurar um equilíbrio entre o edifício e o material. Como já referido anteriormente, a materialidade visa também transmitir a veracidade da matéria, pois, como refere o arquiteto Juhani Pallasmaa “as obras de arte e a arquitectura estendem a mão do homem tanto através do espaço como através do tempo” (2011).

Os materiais escolhidos complementam as ideias e o conceito que está por trás do espaço ajudando à transmissão da sua identidade e atmosfera. Este trabalho pretende contrapor a arquitetura contemporânea que atrai e estimula o sentido da visão através das imagens mas não proporciona um contacto com o mundo através da nossa pele, do nosso tato.

**“O TACTO É O SENTIDO QUE INTEGRA AS NOSSAS EXPERIÊNCIAS DO MUNDO E DE NÓS MESMOS. INCLUINDO AS PERCEPÇÕES VISUAIS SÓ FUNCIONAM E SE INTEGRAM NUM CONTÍNUO HAPTICO DO EU (...). NORMALMENTE NÃO NOS DAMOS CONTA DE QUE EXISTE UMA EXPRESSÃO SENSORIAL OCULTA NA VISÃO. QUANDO OLHAMOS, O OLHO TOCA E ANTES DE VER UM OBJECTO, JÁ O TOCAMOS POSTERIORMENTE E JULGADO O SEU PESO, A SUA TEMPERATURA E TEXTURA SUPERFICIAL. O OLHO E A MÃO COLABORAM CONSTANTEMENTE; O OLHO LEVA A MÃO A GRANDES DISTÂNCIAS, E O OLHO INFORMA A MÃO DA ESCALA ÍNTIMA. O TACTO É A CONSCIÊNCIA DA VISÃO, E ESTA EXPERIÊNCIA TÁCTIL OCULTA E DETERMINA AS QUALIDADES ESSENCIAIS DO OBJECTO PERCEPTIDO (...) O SENTIDO DO TACTO ENVIA MENSAGENS DE CONVITE OU DE RENEGA, DE INTIMIDADE OU DE DISTÂNCIA, DE PRAZER OU DE REPULSÃO. É ESTA DIMENSÃO INCONSCIENTE DO TACTO NA VISÃO QUE ESTÁ DESASTROSAMENTE DESENTENDIDA NA ARQUITETURA” (PALLASMAA, 2012).**

Ou seja, o tato é o sentido que nos tira as dúvidas que podem resultar da percepção da visão. Com o toque conseguimos apreender as texturas dos materiais, assim como a sua temperatura. Como referimos acima, quando falamos da superfície, a textura tem um impacto visual, mas esta só é verdadeiramente experienciada quando a tocamos.

**“O TATO É O CONTACTO MAIS ÍNTIMO COM O ESPAÇO, É A VERTENTE DA PROXIMIDADE COM A ARQUITETURA QUE ESTÁ EM JOGO, REALÇANDO O QUE NA MINHA OPINIÃO SE TRATA DA QUARTA DIMENSÃO DA ARQUITETURA, E QUE É NO FUNDO, O GRANDE PROPÓSITO DA REALIDADE: O ATO DE EXPERIENCIAR, SENTIR, FRUIR O ESPAÇO” (VERGUEIRO, 2010).**

A materialidade do espaço também é transmitida pela temperatura que a nossa pele acompanha. Ou seja, é uma das primeiras sensações corpóreas que temos ao entrar num espaço, ou ao tocar num objeto, e que vai despertar reações positivas ou negativas. Os materiais que podem ficar muito frios ou muito quentes podem ser igualmente desagradáveis. A madeira, por exemplo, é um material agradável ao toque e atraente, pois nunca apresenta uma temperatura muito diferente da temperatura normal do corpo humano.

O pavilhão da Suíça “Swiss Sound Box”, em Hanôver, do arquiteto Peter Zumthor, é um dos mais belos exemplos deste caráter na arquitetura. O edifício explora a homogeneidade dos materiais, usando a madeira natural, sem qualquer tratamento, em vez de soluções que iriam minimizar a contração e a dilatação natural da madeira. Também a temperatura desta, permite que o espaço se torne agradável tanto estando perante uma temperatura ambiente quente ou fria:

56



84

57



58



59



**“PARA A EXECUÇÃO DO PAVILHÃO DA SUÍÇA EM HANÔVER, UTILIZAMOS MUITA, MUITA MADEIRA, MUITAS VIGAS DE MADEIRA. E QUANDO HAVIA CALOR, ESTAVA FRESCO NESTE PAVILHÃO COMO NUMA FLORESTA, QUANDO FAZIA FRIO, HAVIA MAIS CALOR LÁ DENTRO QUE LÁ FORA, MESMO NÃO ESTANDO FECHADO” (ZUMHOR, 2006).**

Aqui, também a luz poderá ser um elemento presente no caráter da temperatura do espaço, uma vez que uma luz mais amarelada confere um ambiente mais quente, e uma luz mais azulada confere um ambiente mais frio. Assim como a luz de uma janela numa fachada virada a sul é completamente diferente da luz que entre por uma janela numa fachada virada a norte, o que contribui para uma constante transformação do ambiente num espaço, consoante as horas do dia.

No que diz respeito ao figo, à figueira, e ao seu habitat, procurou-se neste projeto dar particular importância a este caráter sensorial da arquitetura. Deste modo, justificamos a utilização da madeira, em alusão à árvore (figueira), no ripado, do volume central. (É de notar, que a madeira utilizada não é de facto madeira de figueira, que seria o ideal, mas

esta não é utilizada na construção ou mobiliário). A madeira utilizada foi então a madeira de nogueira, no ripado que envolve o volume /caixa, pelo seu tom mais escuro, conseguindo um maior contraste relativamente ao pavimento, e uma madeira mais clara - ‘hard maple’ - nas concavidades, resultantes de uma subtração, onde se situa o bar e a receção/bengaleiro do restaurante, de forma a acentuar estas diferentes zonas e funções. Neste, optou-se pelo microbetão encerado, pelo facto de oferecer a continuidade pretendida, e de ser um pavimento confortável e neutro. Também aqui é possível controlar a temperatura com a utilização de um pavimento radiante. Nos restantes materiais utilizados, é de destacar o estuque veneziano, como acabamento dos paramentos, pretendendo dar ênfase ao material do pavimento, pela côr e textura percecionada visualmente. Assim como, este tipo de material tem a característica de evocar experiências orais - paladar.

O objetivo aqui, foi de usar poucos materiais, tendo em conta que estes se intercetam, e não criar sobreposição gratuita de materiais. Pretendendo dar ênfase à ideia expressa por Peter Zumthor:

85



86 “(...) DOIS OU TRÊS MATERIAIS PODEM COBRAR UM DOS OUTROS E SER MAIS DO QUE SI SÓS (...). ÀS VEZES É COMO A MÚSICA, QUE É DIFERENTE QUANDO VOCÊ TEM TRÊS NOTAS, TRÊS SONS, EM VEZ DE UM OU DOIS. E NÃO IMPORTA, ENTÃO, NÃO É UMA QUESTÃO DE TER DE DECIDIR, NÃO IMPORTA SE HÁ REALMENTE DOIS TONS DOMINANTES E MAIS SUBTIS, QUE ENRIQUECEM O CONJUNTO E CRIAM O TODO” (ZUMTHOR, 2004).

Por outras palavras, o olho sensível é perfeitamente capaz de perceber a diferença entre diferentes texturas, como por exemplo uma textura firme, uma textura nobre ou uma textura mal acabada; e quando se unem materiais que possuem um forte caráter, como a pedra ou tijolo, o resultado pode ser fatal. (Rasmunssen, 2007)

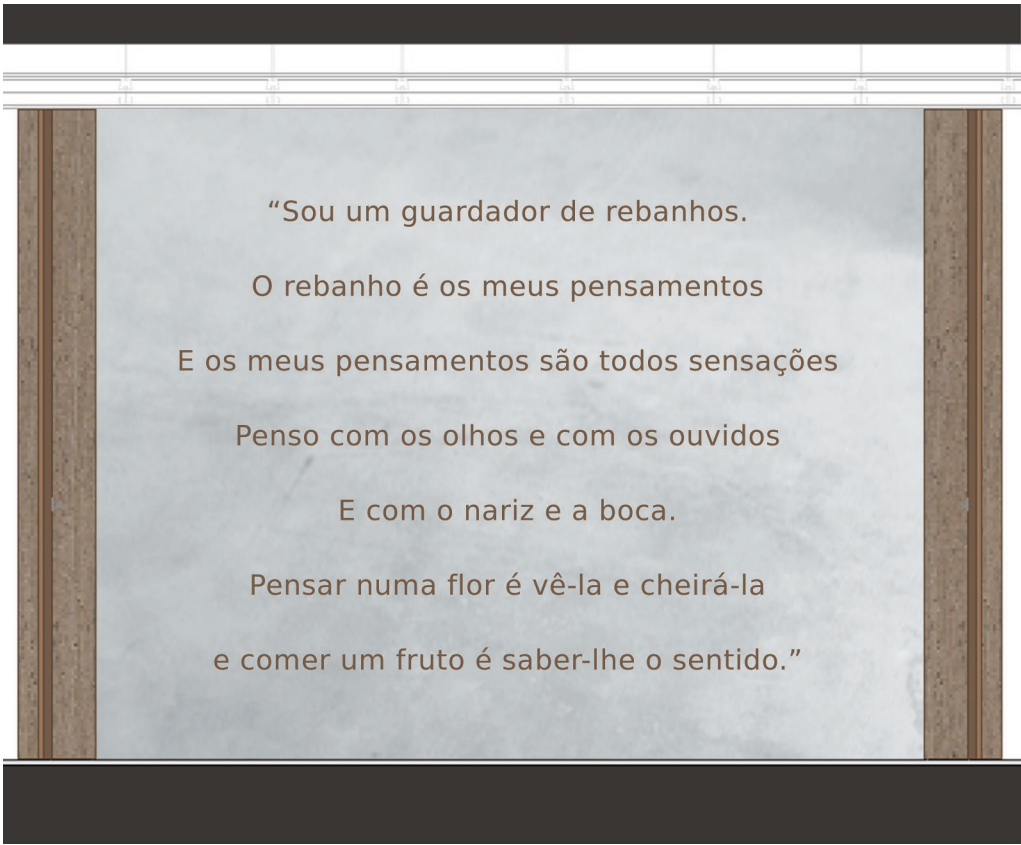
Por conseguinte, a madeira e o betão são os materiais que conferem mais força ao espaço da caixa e ao que a envolve. Contudo, no seguimento do tema já desenvolvido anteriormente, relativo a mundos dentro de mundos, pretendeu-se reforçar esta ideia. De modo que, optou-se por usar pedra

nas paredes interiores das casas de banho, que para além de estimular o sentido do tato/toque, estimula também o sentido da visão pela sua textura e superfície. A pedra em questão, é a “white carrara” não fugindo assim aos tons cinza, da empresa italiana Salvatori, pois esta permite conferir diferentes texturas à pedra natural e criar efeitos visuais distintos, sendo que o escolhido é denominado por “Lithoverde”. A alusão às cores, à textura rugosa do interior do figo e do toque suave da sua pele exterior, é efetuada através das cores e dos tecidos do mobiliário. É possível encontrar figos de diferentes tipos, uns mais arroxeados e outros mais esverdeados. Desta forma, é de destacar que a côr rosa/arroxeadada foi escolhida para as cadeiras e para o tom predominante no lounge, e a côr verde para o restaurante, devido também à côr das folhas da figueira. Mas o tema do mobiliário e a justificação para as peças escolhidas será desenvolvida mais à frente.

Ainda neste pequeno mundo interior das instalações sanitárias, é gravado na parede um pequeno poema de Alberto Caeiro, referente a todo este mundo sensorial.



CORTE INST. SANITÁRIAS



0 1m 2m 3m





PALADAR

Não menos importante que os outros sentidos, ao contrário do que parece, tal como o tato, também o paladar se encontra sob a noção visual. Como se costuma dizer, existe a fome dos olhos, ou seja, ao impregnarmos o sentido da visão sobre determinados objetos e alimentos, devido a certas cores, assim como às suas texturas em que somos sensíveis ao toque e certos detalhes delicados evocam-nos impulsos e sensações orais. Há uma transferência subtil entre estes sentidos, do tato, do paladar e da visão. Por conseguinte, o acabamento que foi aqui escolhido para o emparedamento existente deste projeto, não foi ao acaso. Como o arquiteto Juhani Pallasmaa refere, “uma superfície de pedra polida de côr delicada é sentida subliminarmente pela língua” assim como, “as superfícies deliciosamente coloridas de stucco lustro, revestimento extremamente polido de superfícies de madeira, também se oferecem à apreciação da língua” (Pallasmaa, 2011).

Neste caso, não foi utilizado o stucco lustro, mas sim o stucco/estruque veneziano, ou melhor uma nova vertente do estuque veneziano – Rialto evolution. Depois de uma pesquisa acerca deste material, em que a CIN (representante da marca Rialto deste produto italiano), nos forneceu informações técnicas e amostras, chegamos à conclusão que este seria o acabamento mais interessante. Por sua vez, confere um efeito espatulado que pode ser acetinado, mate ou brilhante, dependendo da técnica utilizada durante a aplicação com talocha e do processo de afagamento. Este produto confere às paredes um aspeto elegante e permite diferentes cores. Sendo que é muito utilizado, em hotéis, restaurantes, lojas, habitações, etc. Desta forma, o objetivo é que este acabamento pudesse de alguma maneira, pela sua superfície, fazer alusão ao paladar e ao toque, não sendo uma superfície homogénea. A tonalidade escolhida deve-se à côr do pavimento, não querendo provocar também um grande contraste entre materiais.

Apenas no novo emparedamento criado desde o restaurante até à receção, optou-se pelo tom branco, como seguimento da côr do teto, e para conseguir uniformizar o plano, conseguindo um melhor resultado na omissão das portas que aí se encontram.

Apesar de não querer dar destaque ao conceito de imagem, pois seria um aspeto um pouco contraditório ao tema e conceito do projeto, optou-se por, nas zonas do bar e do restaurante dar mais algum destaque ao tema do figo, a partir de um pequeno holograma <sup>18</sup> que é projetado numa taça com folhas de figueira, levando a parecer que é real. Estas taças são colocadas estrategicamente no balcão do bar e no armário embutido no restaurante, sendo estas duas zonas de degustação. Contudo, é de notar que esta forma encontrada para projetar uma pequena imagem do figo, é uma forma subtil e não muito marcada, ou seja, o efeito pretendido não é uma imagem que se destaca no espaço, mas apenas um pequeno apontamento

do tema, quase como um suporte final que surge depois da percepção do espaço e dos sentidos e confirma o seu conceito. Este holograma surge pontualmente, não está constantemente presente, vai aparecendo e desaparecendo, criando também assim, e estimulando o sentido da descoberta, da surpresa e da admiração, em que estes levam também à vontade ao toque, por uma imagem que não é real, estimulando o sentido do tato.

Esta opção no projeto foi tomada tendo em conta algumas referências relativamente a alguns artistas visuais, tais como Bill Viola, o cineasta Victor Erice com o filme “El Sol del Membrillo”, e Abbas Kiarostami com a sua instalação “The Forest without Leaves”. <sup>19</sup>

61



62



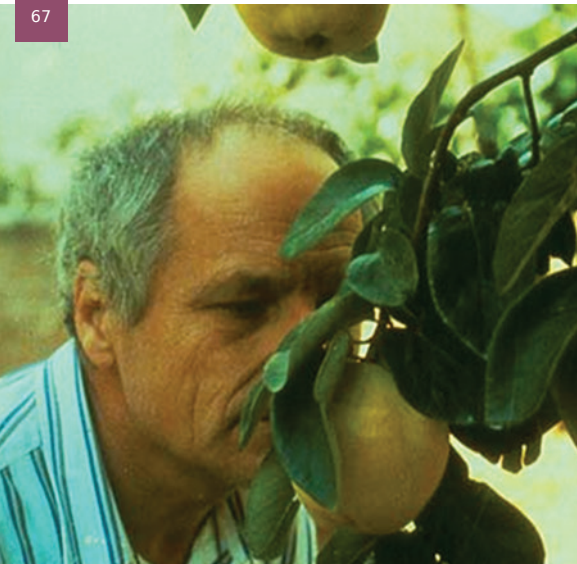
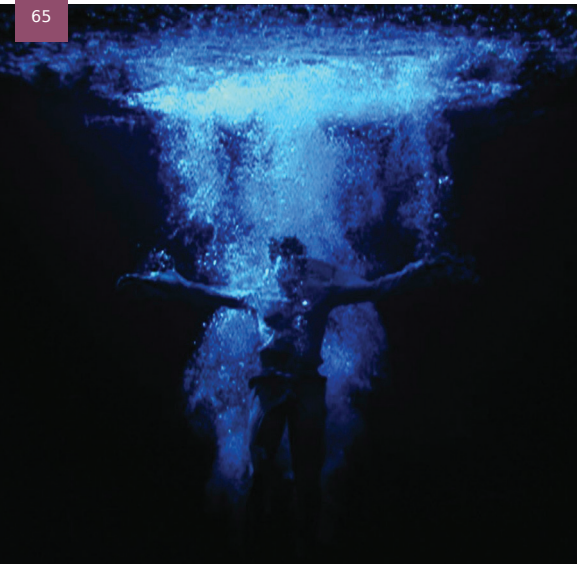
63



64







## AUDIÇÃO: INTIMIDADE ACÚSTICA

**“A VISÃO ISOLA, ENQUANTO O SOM INCORPORA; A VISÃO É DIRECCIONAL, O SOM É ONI-DIRECCIONAL. O SENSO DA VISÃO IMPLICA EXTERIORIDADE, MAS A AUDIÇÃO CRIA UMA EXPERIÊNCIA DE INTERIORIDADE. EU OBSERVO UM OBJETO, MAS O SOM ME ABORDA, O OLHO ALCANÇA, MAS O OUVIDO RECEBE.” (PALLASMAA, 2011).**

Assim como a visão, também o som nos desperta emoções e sensações, e pode ser associado a um lugar ou a um programa específico. Por conseguinte, este é o grande papel da audição neste projeto – num espaço para os sentidos onde o figo e a figueira são o grande tema, a partir da audição pretendemos fazer aqui alusão ao seu habitat – a floresta, o som das folhas, do vento, das árvores. O som é essencial para a criação de um ambiente e de uma atmosfera num determinado espaço, conferindo-lhe uma identidade própria. (Vergueiro, 2010)

Desta forma, na nossa caixa, mais uma vez recorrendo ao principal conceito de mundo dentro de mundo, também no interior das casas de banho se pretendeu dar destaque à sensação auditiva, pretendendo que este “espaço analisado pelo ouvido se torne uma cavidade esculpida no interior da mente” (Pallasmaa, p.47). Mais uma vez, tendo a visão como auxílio, uma imagem projetada, aparece-nos subtilmente no teto - uma folha e um figo pendurados num ramo - quando o som do vento e das folhas nos faz olhar em volta.

<sup>18</sup> Holografia é uma técnica de registo de padrões de interferência de luz, que gera ou apresenta imagens em três dimensões.

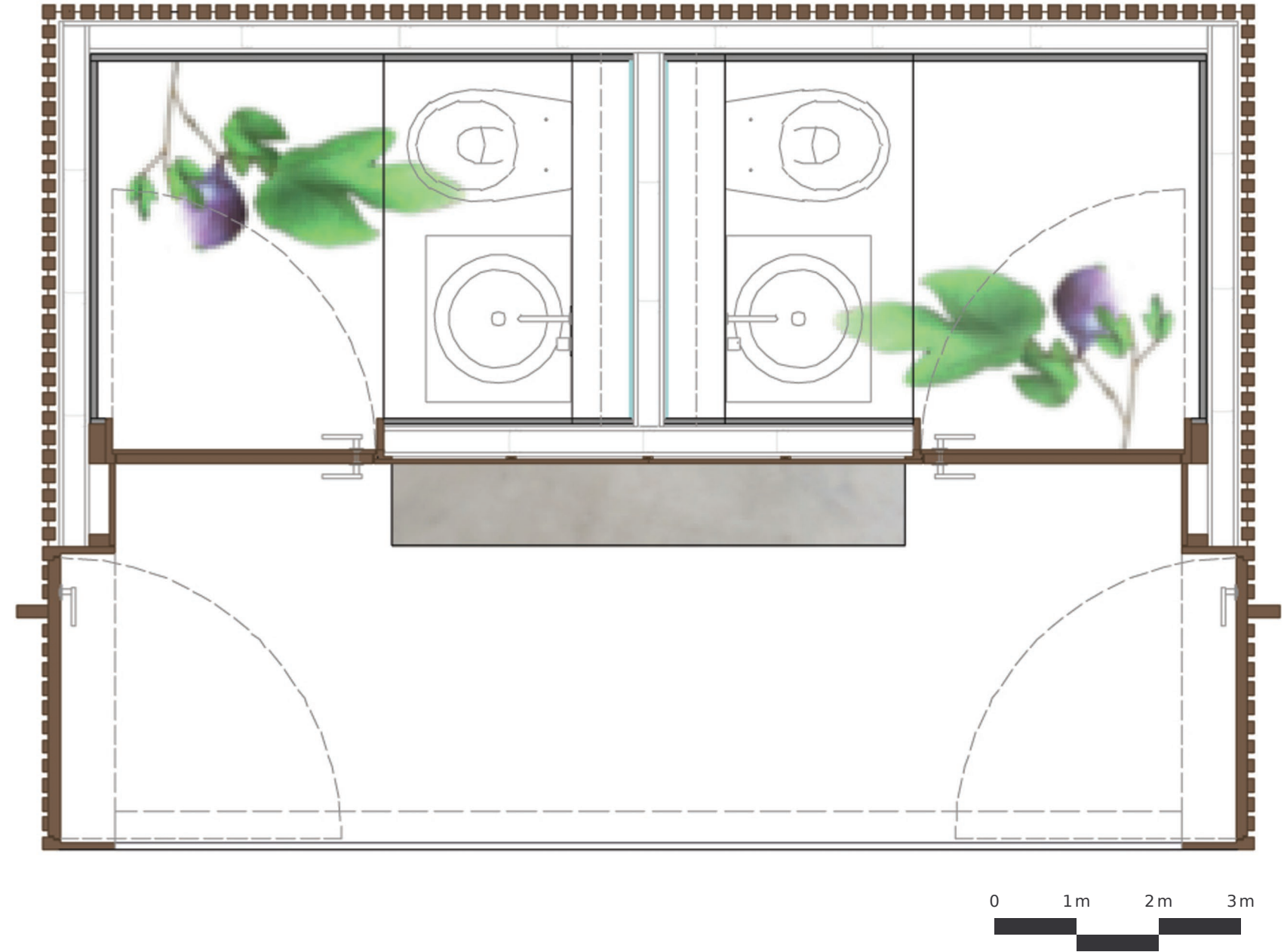
<sup>19</sup> Bill Viola (b.1951) é reconhecido internacionalmente como um dos principais artistas de hoje. “O seu trabalho tem sido fundamental para o estabelecimento do vídeo como uma forma vital da arte contemporânea, e assim ajudou a expandir o seu alcance em termos de tecnologia, conteúdo e alcance histórico. Desde há 40 anos que ele cria fitas de vídeo, instalações de vídeo arquitetónicas, ambientes sonoros, performances de música eletrónica, peças de vídeo de tela plana, e trabalha para transmissão de televisão. Os vídeos-instalações de Viola criam ambientes totais que envolvem o espectador em imagem e som, empregam o estado da arte em tecnologias e se distinguem pela sua precisão e simplicidade direta. São mostrados em museus e galerias de todo o mundo e são encontrados em muitas coleções distintas. Viola usa o vídeo para explorar os fenómenos de percepção sensorial como um caminho para o autoconhecimento.” (Bill Viola (s.d). Bill Viola – Artist Biography. Retirado em abril 4, 2012 de <http://www.billviola.com/biograph.htm>.)

Victor Erice (1940) é um cineasta espanhol, autor de alguns filmes muito apreciados pelos cinéfilos de todo o mundo. “El sol del membrillo, de Víctor Erice (1992) documenta a pintura que não se conclui e por isso mesmo, de modo radical, reafirma que num filme o que se vê não é exatamente a reprodução do que realizador viu, mas sim o olhar do realizador. Como aqui o realizador olha um personagem que olha (não vê o que ele vê : vê como ele constrói o seu olhar) talvez seja possível dizer que o diretor diante do pintor vê como um espectador vê quando tem diante de si um documentário. “ (Escrever Cinema (s.d). Os dois Sóis do Marmelo. Retirado em abril 6, 2012 de [http://www.escrevercinema.com/sol\\_del\\_membrillo.htm](http://www.escrevercinema.com/sol_del_membrillo.htm).)

Abbas Kiarostami, é aclamado internacionalmente como um dos melhores cineastas, produtor, roteirista e fotógrafo iraniano. Ativo desde 1970, Kiarostami tem-se envolvido em mais de 40 filmes, incluindo curtas e documentários. “A instalação, “Forest without Leaves” foi projetada especificamente para o Museu Victoria & Albert, em cooperação com a Fundação Heritage Iraniana. Foi baseada no conceito original iraniano do filme do diretor Abbas Kiarostami, que se concentra na sua crença de que nós perdemos a capacidade de olhar a natureza em ambientes naturais e que somente quando um item é ‘enquadrado’ e então colocado em um ambiente artificial ou num ambiente de museu, é que o observamos em detalhe.” (Morris Associates. (s.d). Forest Without Leaves. Retirado em abril 6, 2012 de <http://www.exhibitiondesign.com/projects/forest-without-leaves.php>.)



PLANTA TIPO - INST. SANITÁRIAS C/  
IDENTIFICAÇÃO DE PROJEÇÃO EFETUADA NO TETO



69



96

70



97

O poder do som permite que a memória e a imaginação permaneçam associadas, remetendo-nos a uma incrível sensação de estar no exterior, numa floresta ou num bosque. (Bachelard, 1998)

A acústica na arquitetura é um conceito complexo que não é atingido apenas pelas formas e pelos materiais. Se bem que estes têm um papel fundamental, os materiais que representam a massa, o volume, suavizam o som no espaço. A escolha dos materiais, reflete também esta característica. As mudanças de escalas, diferentes pés-direitos, são características que também

influenciam a acústica do espaço, assim como a experiência e o entendimento deste. Sendo estes aspetos dominantes no espaço em questão, pretende-se aqui que o utilizador vá fruindo do espaço, conforme o vai percorrendo, como explica Juhani Pallasmaa, os edifícios não reagem ao nosso olhar, mas devolvem aos nossos ouvidos os sons que vamos emitindo (2011). Deste modo, no espaço exterior ao mundo da caixa e que a envolve, o objetivo passa por uma das experiências auditivas mais fundamental criada na arquitetura - a tranquilidade.



OLFATO

“Frequentemente, a memória mais persistente de um espaço é o seu cheiro” (Pallasmaa, 2011).

Por vezes, um cheiro específico faz-nos voltar a entrar de modo inconsciente num espaço que já teria sido totalmente esquecido pela memória visual. Desta forma, é claro, que conseguimos guardar memórias de determinados cheiros, e que as associamos a pessoas, a materiais, a comidas e a lugares específicos.

Este tema é inevitável e lógico, visto que qualquer pessoa tem consciência que estas situações de

facto acontecem, e todas já a experienciaram. Efetivamente, não é possível deixar de fazer referência a uma experiência destas, em que ao entrar no hall de entrada de um edifício na baixa de Lisboa, num edifício do arquiteto Siza Vieira, a primeira imagem que veio à cabeça e surgiu na imaginação, à memória foi a do Museu de Serralves. Este curioso facto deveu-se à utilização do material em questão neste edifício – Pedra de Lioz, ser o mesmo usado no Museu, e desta forma o cheiro no espaço ser o mesmo. Foi uma experiência e uma sensação que marcou. Desta forma, o olfato é um sentido que nos posiciona com precisão em determinados locais.

71



72



O cheiro do figo, da figueira, da terra molhada, da natureza, foram alguns cheiros que se pensaram, tendo como principal objetivo o cheiro do figo. De qualquer das maneiras, não era de todo desejado que este fosse um cheiro completamente característico do espaço, pela sua permanência em todo o espaço (dominante) de modo a que determinada altura já não fosse perceptível. O objetivo aqui, foi de ativar o olfato, apenas em determinadas zonas ou em determinados momentos, passagens. Desta forma, o cheiro do figo é colocado estrategicamente em zonas em que o utilizador não usufrua durante muito tempo, mas em zonas em que passe, sinta, interiorize, percecione e seguidamente já não o sinta, mas ficando na memória, caracterizando a zona em questão e o momento. Desta forma é escolhido o interior da caixa, centro do mundo sensorial do projeto, mais especificamente, a zona de espera das casas de banho sendo que é uma zona, como já referido, em que o utilizador não permanece muito tempo.

Também se pretendeu associar o sentido do olfato ao paladar. Como Juhani Pallasmaa explica:

**“UM PRAZER ESPECIAL DAS VIAGENS É SE FAMILIARIZAR COM A GEOGRAFIA E MICROCOSMOS DE ODORES E SABORES. (...) OS CARDÁPIOS EXPOSTOS NA FRENTE DOS RESTAURANTES NOS FAZEM FANTASIAR SOBRE OS SUCESSIVOS PRATOS DE UM JANTAR; AS LETRAS LIDAS POR NOSSOS OLHOS SE TRANSFORMAM EM SENSAÇÕES ORAIS” (2011).** De modo que, também o cheiro dos figos foi colocado em alguns pontos estratégicos, para que possa remeter ao paladar e sugerir, por exemplo, uma passagem pelo restaurante, quando o utilizador passar por esta zona, ou até mesmo na entrada deste, sugerindo entrar e permanecer.

*“Yo no entiendo casi nada,  
Pero el espacio es hermoso,  
Silencioso, perfecto.  
Yo no entiendo casi nada,  
Pero comparto el azul,  
El amarillo y el viento.  
Guiado por un aroma  
Cada obra entre lo conocido y lo ignorado.  
La forma al principio  
Es casi un aroma indefinido que se impone a medida  
Que va precisándose.  
Este preconocimiento o aroma es mi guía  
En lo desconocido, en lo deseado, en lo necesario  
Nunca discuto con el apriori  
Y nunca dejo de harcelo a posteriori  
Guiado sólo por un aroma.”*

Aromas, Eduardo Chillida



CORTE LONGITUDINAL RESTAURANTE



MOBILÁRIO - ESTRUTURAS DE  
ARRANJO E AMBIÊNCIA

“A CONFIGURAÇÃO DO MOBILIÁRIO É UMA  
IMAGEM FIEL DAS ESTRUTURAS FAMILIARES  
E SOCIAIS DE UMA ÉPOCA. (...) CADA MÓVEL,  
POR SUA VEZ, INTERIORIZA A SUA FUNÇÃO E  
REVESTE-SE DE DIGNIDADE SIMBÓLICA. (...) A  
‘AUSÊNCIA DE ESTILO’ É PRIMEIRO A AUSÊNCIA  
DE ESPAÇO E A FUNCIONALIDADE MAXIMAL UMA  
SOLUÇÃO DA ADVERSIDADE ONDE O DOMICÍLIO,  
SEM PERDER O SEU CONFINAMENTO, PERDE A  
ORGANIZAÇÃO INTERIOR” (BAUDRILLARD, 2012).

104

O mobiliário tem também um importante papel na configuração, caracterização e organização do espaço no design de interiores. Como explica Baudrillard, o mobiliário confere também, estilo e funcionalidade ao espaço que sem ele, se torna num espaço ausente de referências. (2012)

Hoje em dia, parece que os valores e o caráter de “gosto” se perderam, e em alguns espaços a ‘decoração’ resume-se a um teatro de objetos. No presente trabalho o objetivo foi precisamente o contrário, sendo que se pretendeu dar uma resposta mais subtil e elegante em vez de objetos que mobilizassem o espaço, apenas ocupando-o criteriosamente, criando uma harmonia com o espaço em que se encontram ajudando na caracterização da sua atmosfera.

Desta forma, e no seguimento do tema e conceito do projeto, também no mobiliário se procurou uma

ligação aos cinco sentidos. Depois de uma elaborada pesquisa na procura das formas mais adequadas chegou-se à conclusão, que o design nórdico (escandinavo), seria o que mais se adequava, principalmente pelo facto de que este procura uma perfeita junção entre a forma, função, conforto, simplicidade e elegância. Através de matérias naturais, sendo a madeira um material de eleição, procura uma relação direta entre o objeto e o homem, pela sua produção artesanal.

Hans Wegner, designer dinamarquês, foi uma das forças motrizes mais importantes por trás do movimento do design escandinavo moderno. Tendo sido carpinteiro e designer, tinha um profundo respeito pela madeira e pelo seu caráter assim como uma curiosidade eterna por bons materiais, permitindo que as suas peças terminassem com perfeitas articulações e formas requintadas. Hans Wegner tinha como objetivo conferir ao seu design

75



105

73



74





uma suavidade orgânica e natural. A distribuição destas peças continua a ser produzida pela mesma empresa Carl Hansen & Son, continuando a ser peças de eleição por variados arquitetos contemporâneos.

Com efeito, estas peças também merecem especial destaque neste projeto. Sendo a madeira o material de eleição, pois é o material mais confortável ao toque pela sua temperatura semelhante à do corpo humano, é efetuada uma combinação entre esta e outros tipos de acabamentos, desde o tecido à pele, resultando em diferentes tipos de texturas.

No lobby (receção) podemos encontrar a famosa cadeira ‘Shell Chair’, uma peça sensual que evita a tradução imediata entre estrutura e forma, ainda que com um generoso assento em forma de asa larga e pernas curvas, adaptando-se perfeitamente ao corpo. A madeira selecionada é a madeira – ‘Oak white oil’ -, o assento e encosto estofados estão disponíveis em tecido ou couro, sendo que se opta aqui pelo couro em tons de castanho, para uma diferente experiência com o sentido do tato aliada ao conforto. A mesa redonda de Wegner CH008 faz um acompanhamento perfeito, também esta no mesmo material.

A poltrona “The Oculus”, predomina no lounge. Esta pode ser o centro das atenções como peça solta mas também funciona bem em grupos; oferece aqui

um contraste elegante e atraente sendo estofada a tecido de tons arroxeados (cor escolhida para o lounge em alusão ao figo), com pernas leves em aço inoxidável. Relativamente às mesas de apoio optou-se por umas peças que se assemelhassem a troncos de madeira, em alusão à natureza e à árvore – figueira. Estas peças são da marca Ohio Design – esta trabalha exclusivamente com madeira natural.

No bar, os bancos altos CH56, também de Wegner, servem de apoio a quem desejar sentar-se ao balcão. Estes encontram-se também em madeira clara ‘Oak white oil, para o acento foi escolhida a pele em tons castanhos.

**“O MUNDO DAS CORES OPÕE-SE AO DOS VALORES E O ELEGANTE É AINDA O ENALTECIMENTO DAS APARÊNCIAS EM BENEFICIO DO SER: NEGRO, BRANCO, CINZENTO, GRANDEZA DA COR – É TAMBÉM O PARADIGMA DA DIGNIDADE E DO STANDING MORAL” (BAUDRILLARD, 2012).**

É de salientar que as cores das peças no mobiliário também foram escolhidas não só em prol do tema e do conceito, mas também pelo contraste efetuado com os materiais neutros do espaço. No restaurante, o objetivo foi que predominassem os tons verdes, relativamente a um diferente tipo de figo e às folhas da figueira, assim como a madeira. Deste modo, foi selecionada a cadeira “The Elbow Chair” de Hans Wegner, por permitir

diferentes tipos de estofamento. Sendo que foi escolhido o tecido de côr verde seco, pelos motivos já referidos, assim como uma madeira clara, não só em alusão à madeira clara – hard maple - usada nas concavidades da caixa/ volume central do espaço, mas também porque oferece um maior contraste, relativamente ao que é o material constituinte do espaço (a madeira da caixa), e o material do mobiliário. Este contraste entre as madeiras é propositado, e por este motivo, tudo o que faz parte do mobiliário, e mobiliário fixo – consola e armário do buffet no restaurante - é feito em madeira clara. A mesa escolhida, ‘Simsalabim”, faz parte do design escandinavo, do designer Borge Lindau e será também na mesma madeira. Assim como, a sua escolha se deve também ao seu caráter estético, simples e funcional, sendo que é uma mesa que se pode dobrar e juntar-se a outras, oferecendo uma maior flexibilidade ao espaço sempre que assim desejado.

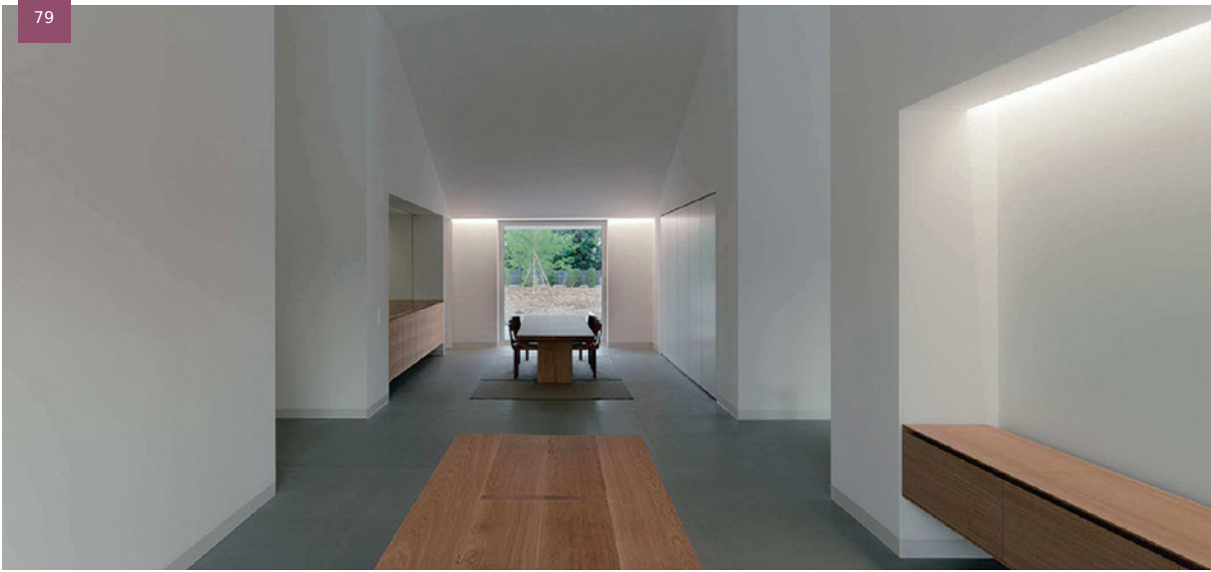




Relativamente à iluminação, no restaurante optou-se por dar algum destaque às luminárias. Contudo, não se pretende esquecer o caráter minimalista, austero, simples e elegante do espaço, de modo que a escolha destas luminárias também pretende transmitir esses conceitos desejados e ao mesmo tempo terem alguma presença no espaço. A luminária escolhida - Bocci14 - é especialmente pensada para espaços sensíveis, desde grandes ou pequenos restaurantes, lobbys de hotéis, ou até habitações privadas. Estes pendentos quando são colocados individualmente são bastante subtis, mas ganham força quando multiplicados e agrupados. Sendo este o efeito pretendido, utilizam-se várias peças destas suspensas no teto, por cima das mesas. De modo que se houver uma disposição diferente das mesas e estas sejam retiradas da sua posição original, a iluminação não fique deslocada relativamente a estas. Nestes pendentos, a luz interage com as bolhas e com as imperfeições do vidro fundido, produzindo um brilho que lembra pequenas velas a flutuar dentro de esferas de água. Sendo que a luz de uma vela, é a luz que confere mais intimidade a um espaço. O vidro fundido é um processo orgânico, donde surgem imperfeições criadas naturalmente no vidro pelo processo. Também estas peças são feitas manualmente, fazendo com que cada pendente se torne uma peça única.



Desta forma, todo o mobiliário e peças escolhidas pretendem transmitir as relações referidas ao longo do texto, entre o homem com o espaço, provocando diferentes sensações e experiências sensoriais.





CONCLUSÃO - REFLEXÃO FINAL

Segundo o filósofo francês Michel Serres: “Se há revolução a chegar, essa terá de vir dos cinco sentidos.” Esta frase caracteriza de uma maneira geral o objetivo do presente trabalho. (2011)

Depois de várias reflexões que surgiram no fim do estágio curricular, pelo trabalho efetuado, assim como por todos os conhecimentos adquiridos ao longo de todos estes anos de estudo, fizeram com que fosse possível e permitiram traçar um determinado caminho e optar por escolhas projectuais em prol de algumas referências com que mais nos identificamos. Assim, a concretização deste trabalho surgiu da vontade de elaborar um projeto que visa mostrar que a arquitetura e o design de interiores de hoje em dia pode ultrapassar o deslumbre visual, que pretende ter nos dias de hoje, e voltar a estabelecer o contacto entre o utilizador e o espaço, a partir de uma experiência sensorial que abrange todo o nosso ser. O presente trabalho tem como objetivo defender o carácter intemporal e não temporal da arquitetura contemporânea, a dignidade que inclui o respeito pelo local da construção, assim como a preciosidade e integridade dos materiais. Algumas incertezas e inquietações levaram a algumas interrogações na arquitetura mas que foram importantes para a concretização deste trabalho, assim como levaram a definir que, sem dúvida, para mim, este é um dos

carácteres mais importantes da arquitetura, e é com este caminho com que me identifico. Deste modo, este trabalho é também uma concretização pessoal, pois os estudos elaborados permitiram-me chegar a respostas claras e chegar a este resultado final.

O espaço só ganha vida quando as pessoas entram e interagem com as ideias expressas por ele. Este é o principal papel da arquitetura, onde o tempo e o espaço se unem e o principal agente é o ser humano. Deste modo, o espaço deve-nos despertar um conjunto de emoções e sensações a partir de uma experiência multisensorial, à medida que vamos deambulando pelo edifício. (Vergueiro, 2010)

**“(…) A ARQUITETURA TEM UM EFEITO FÍSICO REAL SOBRE AS PESSOAS . O OBJETIVO NUMA TAREFA DOMÉSTICA É ENCONTRAR ALGO ESTIMULANTE E EMOCIONANTE QUE AO MESMO TEMPO SEJA CONFORTÁVEL E NÃO TENHA DISTRAÇÕES FUNCIONAIS PARA ALÉM DAS NECESSÁRIAS: A PORTA NO LUGAR ERRADO, UMA ESTANTE QUE SE ENCONTRA MUITO LONGE. NADA DISTO É NECESSÁRIO. É TUDO UMA QUESTÃO DE FOCO NO QUE É REALMENTE IMPORTANTE” (PAWSON, 2005, P.18, TRADUÇÃO LIVRE). <sup>20</sup>**

O projeto de arquitetura deve estar sempre associado à resolução de um problema, onde cada conceito vai ao encontro da resposta. Desta forma, foi o que se pretendeu neste trabalho – o resultado

<sup>20</sup> “(...) architecture has a real physical effect on people. The goal in a domestic work is to find something stimultating and exciting which is also comfortable and which has no functional jars: the door in the wrong place, the shelf that sticks out too far. None of these things are necessary. It is a matter of focus.” (original)

responde a uma resposta que é materializada. Aqui a corporeidade da arquitetura foi entendida como uma necessidade de resolução do espaço, onde a forma, o uso e o lugar não poderiam de forma alguma ser indissociáveis, mas sim fundirem-se num só. Procurou-se a partir da relação entre o uso e a forma, como se poderia desencadear um espaço que ao mesmo tempo fosse também agradável ao utilizador. Um espaço onde fosse possível fruir e deambular sem distrações desnecessárias. Como o arquiteto Cláudio Silvestrin refere: “Um espaço onde a sua configuração cessa qualquer forma de conflito, o olho acalma, o cogito tem espaço para dúvidas, e a direção torna-se clara.” (2002) <sup>21</sup>

Mais que uma arte, a arquitetura tem um papel fundamental na sociedade e na vida social – servir quem a habita e a utiliza – tem impacto no utilizador. Contudo, deve ter este caráter dualista - cada projeto deve ter uma atmosfera própria, que nasce com o espaço, e não devemos esquecer que o seu significado ultrapassa a vertente física do homem e se relaciona também com a vertente emocional. Esta, é despertada por uma membrana invisível a partir da qual absorvemos a essência do espaço. Uma reflexão e abordagem ponderadas relativamente aos temas e conceitos que se pretendeu transmitir e inserir no espaço, procuram confrontar o utilizador com emoções e sensações, resultando este conjunto numa atmosfera e não simplesmente numa questão estética. Como explica Jean Baudrillard: “(...) dentro de uma dimensão estetizada, gosto mais quando a sua pretensão de significado, a realidade e a verdade são invisíveis. Uma boa arquitetura pode fazer isso também (...).” (2012)

É claro que, o caráter da atmosfera pode não ser universal, mas o arquiteto e o designer devem procurar conceber o espaço de modo a que este possa ser ‘tocado’ e consequentemente absorvido e interiorizado pelos utilizadores.

Deste modo, o presente trabalho procurou relacionar a questão da resolução espacial (o uso e a forma) como resposta formal, mas ao mesmo tempo responder à questão: Como o espaço nos pode tocar?

Aqui, faz-se um retrocesso à arquitetura moderna e corpórea, pretende-se jogar com todos os sentidos do corpo humano. Como que atendendo à afirmação do filósofo Michel Serres, elevamos este projeto para um caráter tão esquecido nos últimos tempos.

“SE HÁ REVOLUÇÃO A CHEGAR, ESSA TERÁ DE VIR DOS CINCO SENTIDOS” (SERRES, 2001).

Seguem-se alguns aforismos do arquiteto Claudio Silvestrin que foram tidos em consideração na elaboração deste trabalho. <sup>22</sup>

- “A new architecture - honest, austere, clear, calm.”
- “Time suspended in stillness.”
- “Clearing of horizon.”
- “Nearness of sky.”
- “The void perceived as massiveness.”
- “Task: to reveal unlimited nature in a limited fragment.”
- “A place in which to feel serene, still, at peace, free from disorder and vulgarity.”
- “A site configuration in which any form of conflict ceases, the eye calms, the cogito gives up doubting, the direction becomes clear.”
- “To feel the presence of silence, of the non visible, of the non material - a great task.”
- “It is not a matter of scale, proportions, light efficiency, floor finishes and white walls - it is a matter of awakening people’s sensitivity.”
- “Inwardness.”
- “Purity of view.”
- “Good architecture makes us silent.”
- “Visual orientation.”
- “It is the act of preservation of space that counts.”
- “Thickness of space.”
- “Abstraction of functions.”
- “Opening up a new seeing, that is, relaxing the willing eye for a seeing free from possessiveness.”
- “Harmony between elements, between figures - no opposites, no clutter, no tension, no fragments.”

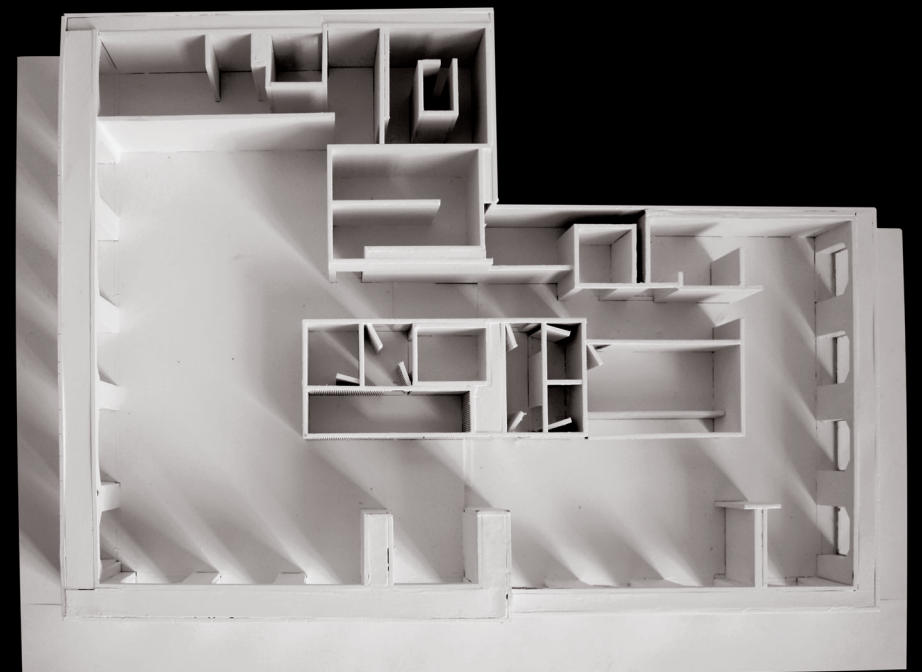
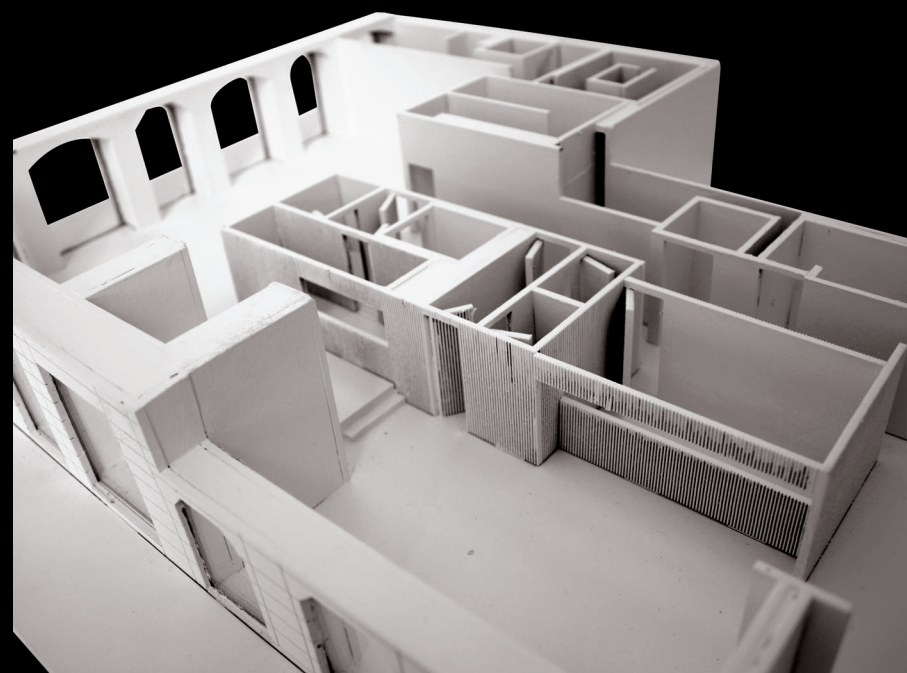
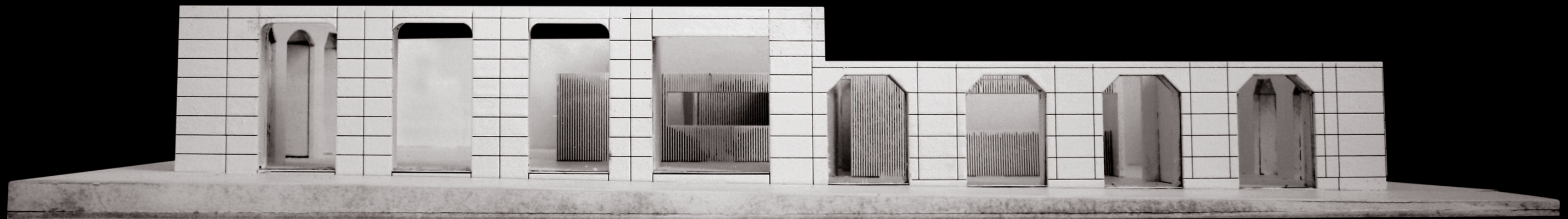
- “Space is not distance it is immensity.”
- “Subtle lifting of gravity and weight.”
- “The sun’s piercing engraved onto plain surfaces.”
- “The intensity of the sun wrapped in shadow - coolness.”
- “The endurance of materials freezes the fashions of time.”
- “Beauty is like love - it is timeless.”
- “The materialistic culture of perverted forms fears simplicity.”
- “A place to which we can come and for a while be free from thinking about what we are going to do.”
- “No time, no signature.”
- “The minimalness of the I.”

LESS	MORE
material	spiritual
aggressive	beautiful
hard edge	poetic
cold	poetic
fashion	serene
superficial	contemplative
decorative	spacious
ostentatious	magical
temporary	stable
noisy	quiet
human	divine

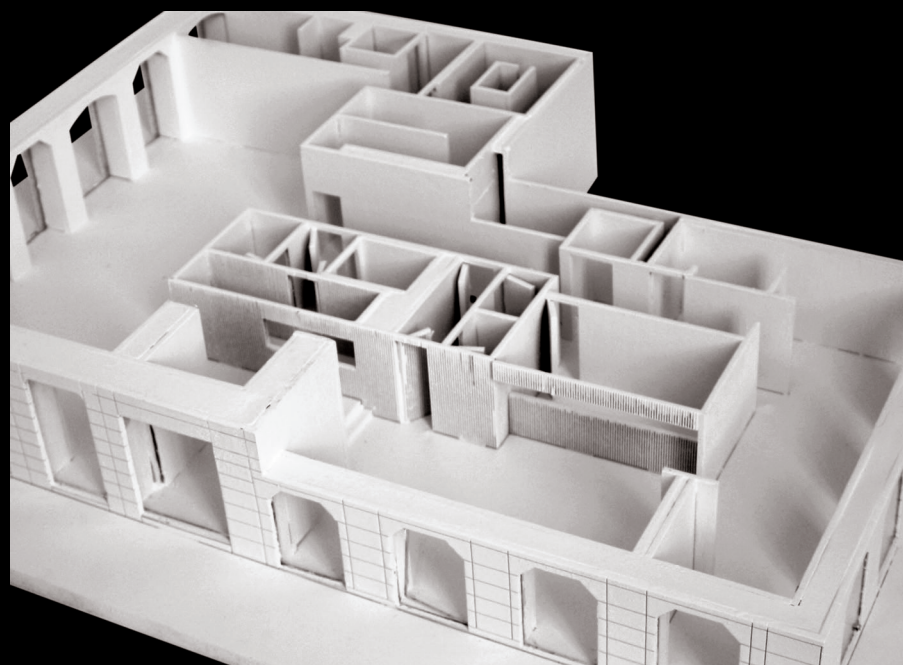
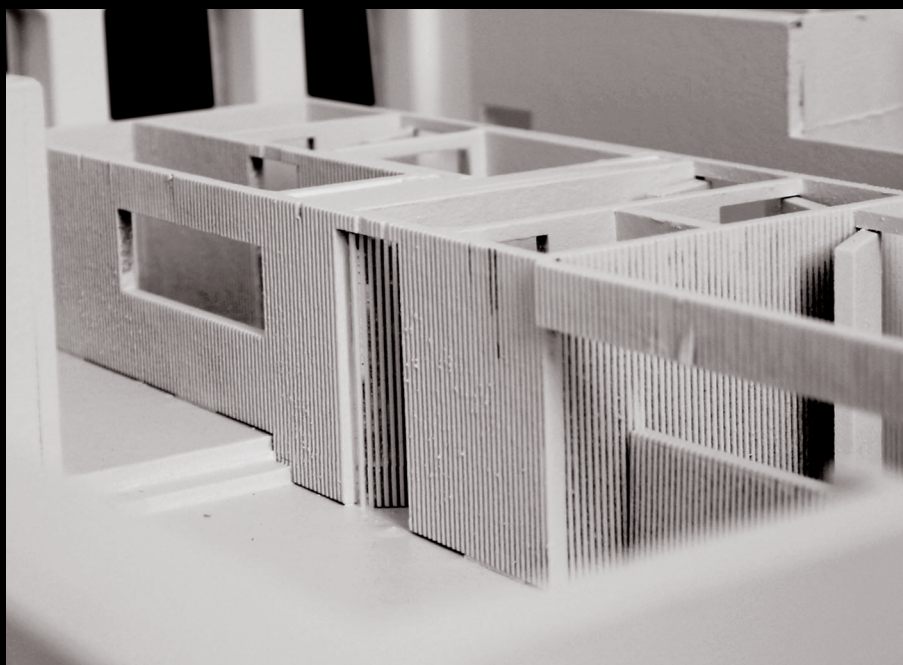
<sup>21</sup> “A site configuration in which any form of conflit ceases, the eye calms, the cogito gives doubting, the direction becomes clear.” (original)  
<sup>22</sup> Claudio Silvestrin (s.d.). Aphorisms by Claudio Silvestrin. Retirado em março 28, 2012 de [www.claudiosilvestrin.com](http://www.claudiosilvestrin.com).



## FOTOGRAFIAS DA MAQUETE FINAL







BIBLIOGRAFIA

Albrecht, D., Johnson, E. (2003). New Hotels for Global Nomads. Nova Iorque: National Design Museam Smithsonian Institute.

Bachelard. G. (1998). A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes.

Baudrillard, J. (2012). O Sistema dos Objectos. São Paulo: Perspectiva S.A.

Campo Baeza, A. (2011). Pensar com as Mãos. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Campo Baeza, A. (2011). A Ideia Construída. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Collins, H. (2010). Creative Research – The Teory and Practice of Research for the Creative Industries. Lausanne: AVA Publishing SA.

Cruz Pinto, J. (2007). A Caixa: Metáfora e Arquitectura. Lisboa: Edições ACD+FAUTL

Dal Co, F. (1994). Tadao Ando: As Obras, os textos, a crítica. Milão: Elemond Editori Associati.

De Garcia, F. (2001). Construir en lo Construído: La Arquitectura como Modificación. Hondarribia: Editorial Nerea.

Eiler Rasmussen, S. (2007). Viver a Arquitectura. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Extreme Hotels (2008). Lisboa: Editorial Estampa, LDA.

Fisher, J. (2008). Contemporary Hotel Design. Berlim: DOM Publishers.

Flusser, V. (2010). Uma Filosofia do Design: A Forma das Coisas. Lisboa: Relógio D’Água.

Gombrich, E. (1999). The Uses of Images: studies in the social function of art and visual communication. Londres: Phaidon.

Holl, S., Pallasmaa, J., Pérez-Gomez, A. (2006). Questions of Perception: Phenomenology of Architecture. San Francisco: William Stout Publishers.

Jodidio, P. (2012). Architecture Now! Eat, Shop, Drink. Colónia: Tashen Gmbh

Jodidio,P. (2012). Architecture Now! Arquitectura dos nossos dias. Colónia: Tashen Gmbh

Le Corbusier. (1986). Towards an architecture. Nova Iorque: Dover Publications.

Living in the New Millenium (2009) . Londres: Phaidon Press Limited.

Lobell, J. (2000). Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn. Boston: Shambhala Publications.

Lobo, S. (2008). (Des)Encontro de Franciscanos. In AI Arqitetura Ibérica – Hotéis, 29. 04-08.

Massironi, M. (1989). O Desenho e os problemas da comunicação: A perspectiva – uma formalização de desenho para fins específicos. In Massironi, M. (eds.). Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos (pp 98-100). Lisboa: Edições 70.

Márquez, F. Cecilia & Levene, R. (2011). Aires Mateus 2002-2011. In El Croquis, 154.

Márquez, F. Cecilia & Levene, R. (2003). Frank Gehry 1987-2003. In El Croquis, 45.

Márquez, F. Cecilia & Levene, R. (2000). Herzog & De Meuron 1991-2000. In El Croquis, 60.

Márquez, F. Cecilia & Levene, R. (1998). Jean Nouvel 1987-1998. In El Croquis, 65+66.

Márquez, F. Cecilia & Levene, R. (2002). Jean Nouvel 1994-2002. In El Croquis, 112+113.

Márquez, F. Cecilia & Levene, R. (2005). John Pawson 1995-2005 Pause for thought. In El Croquis, 127.

Márquez, F. Cecilia & Levene, R. (2011). John Pawson 2006-2011 The Voice of Matter. In El Croquis, 158.

Márquez, F. Cecilia & Levene, R. (2008). SANAA Kazuyo Sejima – Ryue Nishizawa 2004-2008. In El Croquis, 139.

Márquez, F. Cecilia & Levene, R. (2011). Souto de Moura 2005-2009. In El Croquis, 146.

Mccow, J., Riera, O. (2002). Elements in Architecture. Koln: Evergreen.

Merleau-Ponty, Maurice. (1999). Fenomenologia de Percepção. São Paulo: Martins Fontes Editora.

Montaner, J. (2002). As Formas do Século XX. Barcelona: Gustavo Gili

Montaner. J. (2007). Arquitectura e Crítica. Barcelona: Gustavo Gili, SL.

Newton, H. (2001). Restaurant Decors. Colónia del Valle: Books Factory, S.L.

Novo, A. (2010). Hotel Teatro – Palco de luxúria. In Attitude, 34. 84-88.

Pallamin, V. (1996). Forma e Percepção: considerações através de Maurice Merleau-Ponty. São Paulo: FAUUSP

Pallasmaa, J. (2012). La Mano que Piensa – Sabidoria Existencial y Corporal en la Arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.

Pallasmaa, J. (2011). Os Olhos da Pele: A Arquitectura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman.

Páscoa, S. (2009). The Vine Hotel – Um Hotel Divino. In Attitude, 29. 68-72.

Pawson, J. (2006). Leçons du Thoronet. Marseille: Images En Manoeuvre Éditions.

Riewoldt, O. (2002). Novo Design de Hotéis. Londres: Laurence King Publishing LTD.

Serres, M. (2001). Os Cinco Sentidos: Filosofia dos corpos misturados 1. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Silvano, F. (2001). Antropologia do Espaço: Uma Introdução. Oeiras: Celta Editora.

Silvestrin, Cláudio (2002). Eye Cláudio. London: Booth Clibbor Editions.

Stec, B. (2004). Conversazioni con Peter Zumthor/ Conversation with Peter Zumthor. In Casabella 719. 6-13

T.Hall, E. (1986). A Dimensão Oculta. Lisboa: Relógio D’Água.

Tashen, L. (ed.) (2011). Interiores Now!. Colónia: Tashen Gmbh.

Távora, F. (2007). Da Organização do Espaço. Porto: FAUP Publicações.



Teyssot,G. (1986). Il Progetto Domestico. La casa dell’umo: achetipi e prototipi. Milão: Electa.

The Hotel Book – Great Escapes North América (2006). Berlim: Tashen GmbH.

Wilson, E. (1992). Architectural Reflections: studies in the philosophy and practice of architecture. Manchester: Butterworth – Heinemann Ltd.

Wharton, A. (2002). Building in The Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture. Chicago: The University of Chicago Press.

Zumthor, P. (2006). Atmosferas. Barcelona: Gustavo Gili.

Zumthor, P. (1996). Thinking Architecture. Basileia: Lars Muller Publishers.

TESES

Vergueiro, A. (2011). Atmosfera: a essência do espaço arquitectónico. Tese de Mestrado. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – FAUP, Porto

PÁGINAS WEB

Philippe Starck. L’Eclaireur va Loger au Royal Monceau. Retirado em 31, 2011 de [http://www.starck.com/data/presse/presse\\_1\\_fiche/59/fichier\\_2011\\_04\\_05\\_journal\\_du\\_textile\\_france\\_90cf.pdf](http://www.starck.com/data/presse/presse_1_fiche/59/fichier_2011_04_05_journal_du_textile_france_90cf.pdf)

RevelarLx (s.d). Praça da Figueira. Retirado em abril 10, 2012 de <http://revelarlx.cmlisboa.pt/gca/?id=476>.

Quem roubou as tartes? (2010). Praça da Figueira: tempo de mudança. Retirado em abril 10, 2012

de <http://quemroubouastartes.blogspot.pt/2010/09/praca-da-figueira-e-tempo-de-mudanca.html>.

Observatório da Baixa (s.d). Reabilitação Urbana Baixa Pombalina: bases para uma intervenção de salvaguarda. Retirado em abril 10, 2012 de <http://observatoriobaixa.tripod.com/baixapomb.pdf>.

Heidegger, M (1951). Construir, Habitar, Pensar. Retirado em janeiro 24, 2013 de [http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger\\_construir,%20habitar,%20pensar.pdf](http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf)

ÍNDICE DE IMAGENS



1. **Praça da Figueira**  
Lisboa, séc. XXI



2. **Praça da Figueira - estacionamento**  
Lisboa, 1949



3. **Hotel Figueira pelo atelier Nini Andrade Silva - Praça da Figueira**  
Lisboa, 2013



4. **Praça da Figueira**  
Lisboa, séc. XXI



5. **Praça da Figueira - mercado**  
Lisboa, 1885



6. **Planta de localização - Praça da Figueira e envolvente**  
2012



7. **Hotel St. Martins Lane, Philipe Starck**  
1999



8. **Bulgary Hotel, Antonio Citterio**  
2006



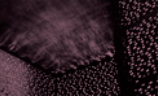
9. **Pavilhão do Reino Unido, Heatherwick Studio**  
2010



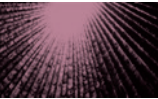
10. **W Hotel, Concrete Architectural Associates**  
2011



11. **The Weather Project, Olafur Eliason**  
2003



12. **Museu Kolumba, Peter Zumthor**  
2007



13. **Capela Bruder Klaus, Peter Zumthor**  
2007



14. **5 Untitled Works in concrete, Donald Judd**  
1980-84



15. **Neuendorf Villa, Cláudio Silvestrin & John Pawson**  
1991



16. **Neuendorf Villa, Cláudio Silvestrin & John Pawson**  
1991



**17.**  
**L'and Vineyards - Restaurante,**  
**Marcio Kogan - Studio Mk27**  
2012



**18.**  
**Cafeteria Rog, AKSL Arhitekti**  
2010



**19.**  
**Wiesergut Boutique Hotel,**  
**Gogl Architekten**  
2012



**20.**  
**L'and Vineyards - Bar,**  
**Marcio Kogan/Studio Mk27**  
2012



**21.**  
**Bravo 24 Hotel - Restaurante,**  
**Isabel Lopez Vilalta**  
2010



**22.**  
**Hotel Fasano Bungalows,**  
**Isay Weinfeld**  
2010



**23.**  
**Museu do Côa, Camilo Rebelo**  
2004-09



**24.**  
**Ivam Extension, Kazuyo Sejima**  
(projeto a executar)



**25.**  
**Centro Jose Guerrero,**  
**Antonio Jimenez Torrecillas**  
2008



**26.**  
**Villa Savoye, Le Corbusier**  
1929



**27.**  
**Villa Roche, Le Corbusier**  
1925



**28.**  
**Hotel Puerta América,**  
**John Pawson**  
2005



**29.**  
**Los Angeles House,**  
**John Pawson**  
2009



**30.**  
**Casa em Azeitão, Aires Mateus**  
2007



**31.**  
**Casa Paraty, Marcio Kogan -**  
**Studio MK27**  
2009



**32.**  
**Pav. do Brasil na Bienal de Veneza,**  
**Marcio Kogan -Studio MK27**  
2012



**33.**  
**The Poet's House,**  
**Eduardo Chillida**  
1980



**34.**  
**Trindaya Mountain -**  
**Fuerventura, Eduardo Chillida**  
1994



**35.**  
**Richard Serra, Elevational Mass**  
2006



**36.**  
**Gravitación, Eduardo Chillida**  
1999



**37.**  
**Untitled, Donald Judd**  
1969



**38.**  
**Fair Oaks or Seven Pines,**  
**Carl Andre**  
1980



**39.**  
**Therme Vals, Peter Zumthor**  
1996



**40.**  
**Casa no Litoral Alentejano,**  
**Aires Mateus**  
2005



**41.**  
**Casa da Cascata,**  
**Frank Loyd Wright**  
1936



**42.**  
**O Metropolitano Solitário,**  
**Herbert Bayer**  
1932



**43.**  
**Farnsworth House,**  
**Mies van der Rohe**  
1951



**44.**  
**Oficinas Zamora,**  
**Alberto Campo Baeza**  
2012



**45.**  
**Pavilhão de Barcelona,**  
**Mies Van der Rohe**  
1929



**46.**  
**Cooper Cubes, Carl André**  
2002



**47.**  
**P Penthouse, Claudio Silvestrin**  
2006



**48.**  
**Mosteiro Le Thoronet,**  
**Ordem Cisterciense**  
1146 - Séc. XII





**49.**  
**Pasarela Sackler, John Pawson**  
2006



**57.**  
**Swiss Sound Box Expo Hanôver,**  
**Peter Zumthor**  
2000



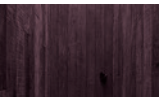
**65.**  
**Accscencion, Bill Viola**  
2010



**73.**  
**Mesa Simsalabim, Borge Lindau**  
1993



**50.**  
**The Wolfsburg Project,**  
**James Turrel**  
2009



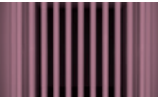
**58.**  
**Casa Yucatan, Isay Weinfeld**  
2011



**66.**  
**The Forest Without Leaves**  
**Abbas Kiarostami**  
2005



**74.**  
**The Shell Chair, Hans Wegner**  
1963



**51.**  
**Untitled, yellow and pink**  
**florescent light, Dan Flavin**  
1972-75



**59.**  
**Capela Bruder Klaus,**  
**Peter Zumthor**  
2007



**67.**  
**El Sol del Membrillo,**  
**Victor Erice**  
1992



**75.**  
**The Oculus Chair, Hans Wegner**  
1960



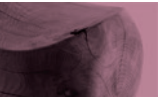
**52.**  
**Pawson House, John Pawson**  
1994



**60.**  
**Stone House, John Pawson**  
2010



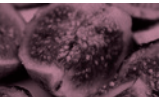
**68.**  
**El Sol del Membrillo,**  
**Victor Erice**  
1992



**76.**  
**Amadea Wood Stool,**  
**Benno Vinatzer**  
2012



**53.**  
**Mosteiro Le Thoronet,**  
**Ordem Cisterciense**  
1146 – Séc. XII



**61.**  
**Figos**



**69.**  
**Jewish Museum, Daniel Libeskind**  
1989-99



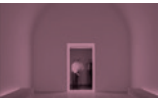
**77.**  
**The Elbow Chair, Hans Wegner**  
1956



**54.**  
**Mosteiro de Nossa Senhora**  
**de Novy Dvur, John Pawson**  
2009



**62.**  
**Figos**



**70.**  
**Exposição Plain Space,**  
**John Pawson**  
2010-11



**78.**  
**Hans Wegner Chairs, Oficinas**  
**Carl Hansen**  
2011



**55.**  
**Casa delle Bottere, John Pawson**  
2011



**63.**  
**Figos**



**71.**  
**Instalação no Giardino delle**  
**Vergini na Bienal de Veneza,**  
**Álvaro Siza Vieira** 2012



**79.**  
**Casa dele Botere, John Pawson**  
2011



**56.**  
**Final Wooden House,**  
**Sou Fujimoto**  
2008



**64.**  
**Figos**



**72.**  
**Museu de Serralves,**  
**Álvaro Siza Vieira**  
1999



**80.**  
**Bocci 14a, Omer Arbel**  
2005

